فلسفة النقد

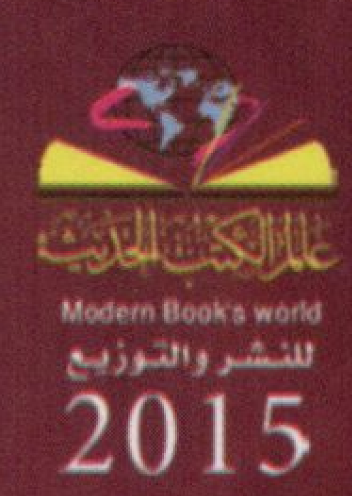
من الإجراء إلى النظرية



الدكتور

أحمد عبد الكريم أحمد

مدرّس في كلية التربية/جامعة سامرّاء



عالم الكتب الحديث
Modern Book's world
للنشر والتوزيع
2015

فلسفة النقد

من الإجراء إلى النظرية

تحليل الخطاب النقديّ عند محمد صابر عبيد

الدكتور

أحمد عبد الكريم أحمد

مدرّس في كلية التربية/جامعة سامرّاء

عالم الكتب الحديث

Modern Books' World

إربد- الأردن

2015

الكتاب

فلسفة النقد من الإجراء إلى النظرية

تأليف

أحمد عبد الكريم أحمد

الطبعة

الأولى، 2015

عدد الصفحات: 250

القياس: 17×24

رقم الإيداع لدى المكتبة الوطنية

(2014/6/3019)

ISBN 978-9957-70-882-5

الناشر

عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع

إربد- شارع الجامعة

تلفون: (27272272- 00962)

خلوي: 0785459343

فاكس: 27269909- 00962

صندوق البريد: (3469) الرمزي البريدي: (21110)

E-mail: almalktob@yahoo.com
almalktob@hotmail.com
almalktob@gmail.com

الفرع الثاني

جدارا للكتاب العالمي للنشر والتوزيع

الأردن- العبدلي- تلفون: 5264363/ 079

مكتب بيروت

روضة الغدير- بناية بزي- هاتف: 471357 1 00961

فاكس: 475905 1 00961

المحتويات

المقدمة

الحمد لله الذي بحمده تتم الصالحات، والصلاة والسلام على نبيه صاحب المقام الرفيع، عالي الدرجات . حمدا يوافي نعمه ويكافئ مزيده ويدفع عنا بلاءه ونقمه .

وبعد: فإنّ دراسة الخطاب تفترض أركانا تتحدد من خلالها عملية التخاطب، تلك هي المخاطِب، والمخاطَب، والخطاب نفسه، أي إنها توازي معادلة المرسل، والمرسل إليه، والرسالة، وقد صار لكل ركن من هذه الأركان سماته الواضحة وخصائصه الفارقة التي تميزه عن غيره، مع أن خصائص كل ركن لا تتضح تماما إلا مع خصائص الركن الآخر، ولا يستساغ التفريق بينها إلا على صعيد الدراسة النقدية .

وإنّ حقلاً من حقول الدراسات الانسانية ما زال يخطو خطوات ينقصها الكثير لكي تتكامل، ذلك هو حقل الدراسات التي تتناول الدراسات النقدية، أو ما اصطلح عليه بـ (نقد النقد)، فقد عرف النقد الأدبي في العصر الحديث مجموعة من التحولات الكبرى، لعل من أهمها ظهور خطاب نقدي يجعل من النقد نفسه موضوعا للتفكير والتحليل، وبالرغم من أن هذا النشاط قديم في الممارسة النقدية العربية، إلا أن التنظيرات الحديثة هي التي سعت إلى الارتقاء به إلى درجة الكيان المعرفي النوعي الخاص ضمن كيانات العلوم الإنسانية.

ومعلوم أنّ هذه الدراسه ومما يشي به عنوانها تحاول أن تندرج ضمن هذا الحقل، فهي تتناول خطاب واحد من أبرز النقاد المعاصرين وهو الناقد الأستاذ الدكتور (محمد صابر عبيد)، من خلال متابعة خطابه النقدي ومحاولة سبر أغواره والتعرف على طبيعته وما يشي به، ومحاولة تلمس الملامح والسمات البارزة التي وسمت ذلك الخطاب .

لقد بدأ محمد صابر عبيد مرحلة النقد الأدبي في مرحلة مبكرة من مسيرته العلمية، إذ بدأت أولى نشاطاته النقدية في مرحلة الدراسة الأولية في جامعة الموصل، من خلال نشره عددا من المقالات النقدية في مجلة الجامعة، وفي عدد من المجلات التي تصدر في مدينة الموصل، ثم تقدم خطوة الى الأمام حين بدأ ينشر مقالاته النقدية في الصحف والمجلات التي تصدر في العاصمة بغداد، وقد استطاع بمرور الأيام وتوالي الدراسات النقدية أن يكوّن له إسما نقديا، يتماشى مع الموجة النقدية التي اتسعت في مرحلة الثمانينيات من القرن المنصرم الذي تولته مجموعة من النقاد الشباب الذين

كانوا على قدر كبير من الهمة النقدية من خلال متابعتهم غالب ما ينشر من نصوص أدبية، ومحاولة ملاحقتها بالدراسة والتحليل، فكانت الصحف والمجلات البغدادية تحفل بالكثير من هذه الدراسات والمقالات النقدية، منها ما ينشر في المجلات المتخصصة، ومنها ما ينشر في الصحف اليومية .

لقد أدرك هذا الجيل الشاب من النقاد أهمية أن يخرج النقد من أسر النمطية والتكرار الذي وسم الدراسات النقدية عبر مرحلة طويلة من مسيرة النقد في العراق، من خلال سيادة المناهج السياقية، ومن خلال سيادة النقد الانطباعي التأثري على معظم أعمال النقاد.

وقد حاول قسم من هؤلاء النقاد الشباب تبنّي الطروحات المنهجية الحداثية التي تستمد مفاهيمها ومقولاتها من سياقات النقد الغربي الذي وفد الى الساحة النقدية العربية في مرحلة سابقة، وبقي يسير في خطى بطيئة تراوحت بين الأخذ بحذر، وبين التبني المنفرد، ولذلك فقد انبرى مجموعة من هؤلاء النقاد وحاولوا إيجاد طريقة خاصة متفردة يتميزون بها عمن سواهم، ومحاولة السير قدماً في طريق التحرر والانعتاق من أسر النمطية السائدة في النقد العراقي، فكانت فكرة "**المشروع النقدي الجديد في العراق**" على يد أربعة من النقاد الشباب، كان أحدهم محمد صابر عبيد، أما البقية فهم عبد الله ابراهيم، وسعيد الغانمي، وعواد علي، فبشّروا بمشروع نقدي جديد يدعو الى إخراج النقد الأدبي بصورةٍ ومنهجية وأفكار جديدة تشرع بالأخذ من معطيات النقد الغربي ومنهجياته بما يتواءم مع الطبيعة الخاصة للأدب العربي، فبدأوا بالبيان النقدي الذي بشر بهذا المشروع، ومن ثم بالنشر النقدي في الصحف من خلال المقالات التي تتبنى أفكار هذا المشروع .

وقد شاءت عوامل عديدة أن لا يكتب لهذا المشروع الاستمرار وتحقيق غاياته، لكنه وبلا شك كان له تأثيره المباشر، إن لم يكن في مجمل الساحة النقدية في العراق، ففي الأقل على هؤلاء النقاد أنفسهم، من خلال تبني المعطيات والأفكار التي دعوا إليها في مشروعهم .

كان الدكتور محمد صابر عبيد من أبرز المتمسكين بأفكار هذا المشروع، تجلّى ذلك في الطريقة التي اختطها لنفسه، منفردا، من خلال الانقطاع التام الى المنهجيات الحداثية وتبني الأفكار النظرية نفسها التي دعا إليها المشروع النقدي مجسدة من خلال مجمل أعماله النقدية التي امتدت على مدى أكثر من عقدين من الزمن بعد انتهاء المشروع النقدي بصورته الجماعية .

تحاول هذه الدراسة تناول نقد محمد صابر عبيد، محاولةً تلمس أهم مميزات هذا النقد في سياق دراسة وصفية اعتمدت استنطاق النصوص التطبيقية للناقد، ومحاولةً معرفة الخطوط الرئيسة التي سار عليها، ولا شكّ في أنّ محمد صابر عبيد ناقد تطبيقي في الأساس، يباشر نصه النقدي من

دون احتفال كبير بالقضايا التنظيرية، سوى شذرات يبدأ بها كتبه النقدية من خلال المقدمات، لكنها تعطي فكرة واضحة عن أفكار الناقد وعن طبيعة المنهجية التي يتبناها في نقده التطبيقي، ولذلك فقد حاولت الدراسة المواءمة بين أفكار الناقد التنظيرية، القليلة أساسا، وبين تطبيقاته النقدية على النصوص الأدبية التي درسها، محاولةً استكناه هذه المضامين وطرحها من أجل الوصول الى كشف محدد عن طبيعة خطابه النقدي وأهم صفاته ومحدداته وأركانه، وصولاً إلى كشف ملامح نظريته النقدية.

وما من شكّ في أنّ محمد صابر عبيد تميّز بطريقة خاصة ومتفردة في مسيرته النقدية تجلت في طبيعة إجراءاته النقدية، وفي أسلوب تعامله مع المنهجيات الوافدة، وفي لغته النقدية التي امتازت بسمات نوعية فارقة عمن سواه، فضلا عن محاولته إقامة جهاز مصطلحي خاص، لا ينفصم عن مجمل الجهاز المصطلحي السائد في الساحة النقدية، لكنه يحاول دائما التفرد والتميز على مختلف الأصعدة، فضلاً عن أنّ محمد صابر عبيد لم يكتفِ بنقد الشعر، إنما بدأ مشروعا خاصا بالنصوص السردية تجلى في عدد من كتبه المتخصصة، التي بدأها بدراسة السيرة الذاتية الشعرية لعدد من الشعراء العرب الكبار، ومن ثم في مشروع خاص بالمغامرة الجمالية للنص الإبداعي، حظيت الدراسات السردية بالحصة الأكبر منه، فضلا عن عدد كبير من المقالات النقدية المتخصصة بهذا النوع.

وعليه فإنّ هذه الدراسة قد اختطت لنفسها طريقة تحاول أن تشمل مجمل المميزات التي تميّز بها محمد صابر عبيد بوصفه ناقدا، فجاءت في تمهيد وأربعة فصول، حاول التمهيد التعريف بالخطاب عامةً، ثم حاولت الدراسة تحديد معنى الخطاب النقدي على نحو خاص، ومن ثم حاول التمهيد تأشير أهم المراحل في تجربة محمد صابر عبيد النقدية.

وكان الفصل الأول بعنوان **"الخطاب النقدي بين الرؤية والمنهج"** تناول في المبحث الأول منه الرؤية الحداثية لمحمد صابر عبيد وتجلياتها في منهجه النقدي وطريقة تفكيره وطبيعة الأجراءات التي عمل عليها في خطابه النقدي، أما المبحث الثاني فكان في الفضاء المنهجي وتأثره بطبيعة المشروع النقدي لمحمد صابر عبيد، الذي بدأ كما أسلفنا من خلال المشروع المشترك، ومن ثم محاولته الاستمرار في تبني أفكار هذا المشروع، اما المبحث الثالث فكان في أهم المناهج التي اتبعها الناقد في مسيرته النقدية، اما المبحث الأخير فكان الشخصية النقدية التي تميز بها الناقد وميزته عمن سواه من النقاد.

ثم كان الفصل الثاني بعنوان **"إشكالية المصطلح النقدي"**، ذلك أنه وكما سبقت الإشارة فإنّ الناقد حاول التفرد بجهاز مصطلحي خاص ما وسعه ذلك، ولذلك فقد كانت دراسة المصطلح طريقة مهمة لتأشير أهم مميزات الخطاب النقدي للناقد، فجاءت المباحث موزعة على المبحث الأول الذي تناول طبيعة المصطلح وطريقته وأثر المصطلح في تحديد السمة الفارقة للناقد، وكان المبحث الثاني في تجربة التحديث المصطلحي لمحمد صابر عبيد والتي من خلالها قارب مصطلحات متداولة في الخطاب النقدي محددا ومؤشرا طبيعة رؤيته الخاصة لها، ثم كان المبحث الثالث، في المصطلح المجترح الذي قصدَ الناقد بوساطته المشاركة في العملية المصطلحية في سياق محاولة اجتراح مصطلحات يرى انها تتناسب مع طبيعة المنهج المقترح للقراءة، أما المبحث الرابع فكان في المصطلح المستعار، إذ نتج عن استعارة الناقد من مصطلحات أخرى من فنون أدبية اخرى ومن معارف علمية بحتة، رأى انها تخدم العملية النقدية وتسهم في تزويد النقد بجهاز مصطلحي يستفيد من مختلف حقول المعرفة .

أما الفصل الثالث فكان بعنوان **"نقد الشعر"** حاول البحث في المبحث الأول منه تأشير طبيعة اللغة النقدية للناقد محمد صابر عبيد، أما المبحث الثاني فكان في القراءة النصية للناقد من خلال التأكيد أن محمد صابر عبيد في نقده ينطلق من النص اولا وتتحدد طبيعة عمله النقدي وإجراءاته النقدية من خلال طبيعة كل نص ومحدداته التي توجب عليه اختيار منهجية القراءة وطبيعتها، أما المبحث الثالث فكان في البعد الجمالي الذي من خلاله حاول تأشير الرؤية الجمالية التي ينطلق منها الناقد في قراءته للنصوص، أما المبحث الرابع فكان في قضايا التجديد وخصوصا منها ماكان متعلقا بالشكل، ذلك أن البحث في التجديد المضموني للشعر قد انبث في أثناء المباحث الأخرى.

أما الفصل الأخير فكان بعنوان **"القضايا والنصوص السردية"** التي تناولت الدراسة فيها المشروع النقدي في الدراسات السردية للناقد، من خلال عددٍ من كتبه النقدية المتخصصة بهذا الفن، وخصوصا كتبه في مشروعه النقدي الخاص بالمغامرة الجمالية، فجاء المبحث الاول عاما تحدث عن القضايا والنصوص السردية عند الناقد، ثم تناول المبحث الثاني دراسات الناقد السيرذاتية، أما المبحث الثالث فقد تناول النقد السردي الروائي، متمثلا وعلى نحو خاص بكتابه "المغامرة الجمالية للنص السيرذاتي"، أما المبحث الرابع فكان في النقد السردي القصصي، وخصوصا كتابه "المغامرة

الجمالية للنص القصصي"، محاولا كذلك إبراز أهم الإجراءات النقدية للناقد في هذا المجال ومحددا ملامح رؤيته الخاصة لطبيعة الفن القصصي.

وقد شفع البحث بخاتمة أشرت أهم النتائج التي توصل إليها.

ولا يسعني إلا أن أتقدم بوافر شكري وشديد الاعتراف بالفضل لكل من ساهم بشكل أو بآخر في أن يخرج الكتاب بصورته هذه من خلال تعاونهم الوثيق ومساندتهم الكبيرة، أبدأ باستاذي الأديب الدكتور فرج ياسين محمد، وختاما فإن الكتاب يعترف بالتقصير في طبيعة المنهجية والإجراءات التي سارت عليها، ويؤكد أنّ جهد محمد صابر عبيد يستوجب مشروعا أكبر وبرؤية أشمل مما سار عليه هذا البحث، كما ويحدد أبرز الصعوبات التي واجهته في كون محمد صابر عبيد ناقدا تطبيقيا أساسا، لا يكشف نظريا عن أفكاره إلا بالقدر الذي يخدم فكرته وإجراءاته النقدية، مما يعني جهدا مضاعفا من اجل استكناه أفكاره وتحديدها ومعرفة طروحاته النظرية التي انعكست على خطابه النقدي .

وختاما فإن أحسن البحث فمن الله، وإن أساء فمن النفس، وعلى الله قصد السبيل.

التمهيـــد

مفهوم الخطاب في التراث العربيّ

لم يزد صاحب العين في تعريفه معنى الخطاب عن قوله: ((**الخطاب: مراجعة الكلام**)) [1]، أما صاحب اللسان فعرّفه بأنه ((**مُراجَعةُ الكلامِ، وقد خاطَبَهُ بالكلامِ مُخاطَبَـةً، وخِطابـاً، وهُمـا مُتخاطِبان**)) [2]، أي ان المعنى اللغوي يشير الى الصيغة التواصلية للكلام، إذ تحيل كل عمليه خطابيه على عناصر للتواصل تتمثل في المتخاطبين والخطاب ضمن سياقاته ومقاصده، وتكـاد لا تختلـف معاجم اللغة في تفسيرها لهذا المفهوم فصاحب التاج لم يكد يختلف ماجاء به عما جاء في اللسان[3]، وهو عند التهاوني ((**توجيه الكلام نحو الغير للإفهام**)) [4] .

ومجيء اللفظ في القران الكريم أيضا لم يخرج كثيراً عن هذا المعنى، فقد ورد ست مرات، ثلاث منها بصيغة المصدر، وثلاث بصيغة الفعل، فمما جاء بصيغة المصدر قوله تعالى:

﴿وَشَدَدْنَا مُلْكَهُۥ وَءَاتَيْنَـٰهُ ٱلْحِكْمَةَ وَفَصْلَ ٱلْخِطَابِ﴾ [سورة ص: 20].

﴿فَقَالَ أَكْفِلْنِيهَا وَعَزَّنِى فِى ٱلْخِطَابِ﴾ [سورة ص: 23].

﴿رَّبِّ ٱلسَّمَـٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ وَمَا بَيْنَهُمَا ٱلرَّحْمَـٰنِ ۖ لَا يَمْلِكُونَ مِنْهُ خِطَابًا﴾ [سورة النبأ: 37].

أما ماجاء بصيغة الفعل، ففي قوله تعالى:

﴿وَلَا تُخَـٰطِبْنِى فِى ٱلَّذِينَ ظَلَمُوٓا۟﴾ [سورة هود 37].

﴿وَلَا تُخَـٰطِبْنِى فِى ٱلَّذِينَ ظَلَمُوٓا۟ ۖ إِنَّهُم مُّغْرَقُونَ﴾ [سورة المؤمنون 27].

﴿وَإِذَا خَاطَبَهُمُ ٱلْجَـٰهِلُونَ قَالُوا۟ سَلَـٰمًا﴾ [سورة الفرقان 63].

---

(1) العين، الخليل بن احمد الفراهيدي، باب الخاء والطاء والميم معهما: 1 / 313.

(2) لسان العرب، ابن منظور، ابو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، مادة (خطب): 1 / 855.

(3) ينظر: تاج العروس في جواهر القاموس، الزبيدي، مادة (خطب): 1 / 461.

(4) كشاف اصطلاحات الفنون، التهاوني: 2/ 175.

ويذهب المفسرون في تفسير اللفظ الى المعنى اللغوي الذي يحيل على التخاطب، وزادوا عليه أن في قوله تعالى (وفصل الخطاب) أن داود عليه السلام أوتي ((**فصل الخطاب في القضاء والمحاورة والخطب**)) [1]، أو هو((**الشهود والأيمان**)) [2]، وقال بعضهم أنه قول داوود (**أما بعدُ**) فيكون فاصلا بين كلام لاحق وكلام سابق عليه[3]. وبالعودة الى اللغويين فإن صاحب التاج يورد – ويبدو انه اخذه من المفسرين – أن فصل الخطاب هو ((**الحكمُ بالبينةِ أو اليمينِ، وقِيلَ معناهُ أن يَفصل بين الحقِ والباطلِ، ويُميّزَ بينَ الحُكمِ وضدِهِ، أو الفقهُ في القضاءِ**)) [4].

ومهما يكن من شان الاختلاف فإنه، كما قلنا، وبمجموع الاقاويل، يحيل الخطاب مفهوما لغويا عربيا على صيغة التخاطب الكلامي، أو العملية الشفاهية للتواصل، أي انه يشترط اجراء عملية كلام ما بين متخاطبين اثنين أو اكثر، غايته ايصال فكرة او تبليغ مسالة، أو استماع الى حجة. ويكاد يتفق المفهوم هنا مع ما جاء به 'بنفنست' من تعريف للخطاب على أنه ((**كل ملفوظ يشترط بمتكلم ومستمع، وعند الأول نية التأثير على الثاني بكيفية ما**)) [5].

ولكن الخطاب في مفهوم الاصوليين قد تطور واختلف الى قضية اوسع من مجرد الكلام التواصلي الذي يحيل على مفهوم التخاطب بين اثنين او اكثر، إذ انهم اشترطوا أن يكون من يوجه إليه الخطاب أهلاً لفهم هذا الخطاب الموجه إليه، ومن ضمن تعريفات الأصوليين تعريف الكفوي، الذي قال ((**الخطاب هو الكلام الذي يقصد به الإفهام، إفهام من هو اهل للفهم، والكلام الذي لا يقصد به إفهام المستمع، فإنه لا يسمى خطابا**)) [6].

الخطاب في المفهوم الأدبيّ الحديث:

بدءً فإنّ معاجم المصطلحات الفلسفية أو الأدبية تعطي تعريفات للخطاب تختلف أحيانا أو تتشابه في مختلف المعاجم، ويفترق تعريف عن آخر بفروق، تتحدد بحسب وجهة نظر صاحب

---

(1) تفسير الطبري، الطبري، محمد بن جرير: 21 / 173.

(2) تفسير ابن كثير، ابن كثير: 7 / 59.

(3) ينظر: تفسير القرطبي، القرطبي: 15 / 162. و روح المعاني، الآلوسي: 17 / 391.

(4) تاج العروس الزبيدي، مادة (خطب): 1 / 461.

(5) في مفهوم الخطاب والخطاب الأدبي، ابراهيم صحراوي: 11.

(6) الكليات، معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، أبو البقاء أيوب بن موسى الحسيني الكفوي: 419.

المعجم، وطبيعة اختصاص كل معجم من وجهة نظر فلسفية أو أدبية، ففي المعجم الفلسفي لجميل صليبا يُعرَّف الخطاب في فقرة 'القول' على أنه ((**الكلام، والرأي، والمعتقد، وهو عملية عقلية منظمة تنظيما منطقيا، أو عملية عقلية مركبة من سلسلة من العمليات العقلية الجزئية، أو تعبير عن الفكر بواسطة سلسلة من الألفاظ أو القضايا التي يرتبط بعضها ببعض**)) [1]، أما معجم مراد وهبة فيركز في تعريفه على المعنى 'الإنتقالي' فقط للفظة discurs الإفرنجية، فيقول إن ((**هذا اللفظ مأخوذ من الفعل الذي يدل على الجري، والمقصود هو الدلالة على الانتقال من واقعة الى ما يستخلص منها، ومن مبدأ إلى نتيجة**)) [2]، والملاحظ على التعريفات الفلسفية تأكيدها أيضا على مبدأ القصدية في عملية الخطاب، وأنها يجب أن تكون عملية واعية ولها غايات محددة من أجل أن يصح تسميتها خطابا.

أما عند اصحاب المعجمات الأدبية، فإن معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة يعرف الخطاب بأنه ((**مجموع خصوصي، لتعابير، تتحدد بوظائفها الاجتماعية، ومشروعها الإيديولوجي**)) [3]، ويورد تحديد 'بنفنست' له في كونه استيعاب اللغة عند الإنسان المتكلم. ويحدد صاحب المعجم أنواع الخطاب بالخطاب المباشر، والخطاب الضمني، ويضيف إليهما ما فوق الخاطب، وهو ما كان خطابا حول خطاب آخر[4]. أما معجم تحليل الخاطب فإنه يتوسع في تعريفات الخطاب من خلال مقابلته مع اللسان ومع النص، ومع الملفوظ عامة، فاللسان ((**طبقا لتعريفه بأنه نسق يشترك فيه أعضاء مجموعة لسانية يقابل 'الخطاب' باعتباره استعمالا محدودا لهذا النسق**)) [5]، وأما النص فإن ((**الخطاب يُتصور باعتباره إقحاما لنص في مقامه (= ظروف إنتاجه وتقبله)**)) [6]، اما بوصفه ملفوظا فإن ((**إلقاء نظرة على نص من حيث هيكليته 'في اللسان' يجعل منه ملفوظا، والدراسة**

---

(1) المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنكليزية واللاتينية، الدكتور جميل صليبا: 2/ 204.

(2) المعجم الفلسفي، مراد وهبة: 99.

(3) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش: 83.

(4) ينظر: م . ن: 83.

(5) معجم تحليل الخطاب باتريك شارودو ودومينيك منغنو ومجموعة من المؤلفين، ترجمة عبد القادر المهيري و حمادي صمود: 181.

(6) معجم تحليل الخطاب باتريك شارودو و دومينيك منغنو ومجموعة من المؤلفين، ترجمة عبد القادر المهيري و حمادي صمود: 181.

اللسانية لظروف إنتاج هذا النص تجعل منه خطابا))[1]. ووضع أصحاب هذا المعجم خصائص معينة للخطاب، من الممكن عدّها شروطا للكلام لكي يكون خطابا، من بينها:

1- أنه يفترض بالخطاب حصول تنظيم يتجاوز الجملة، وليس معنى هذا أن كل كلام تجاوز حجمه حجم الجملة عُدّ خطابا، أنما معناه خضوعه لقواعد تنظيم جارية في مجموعة هي مجموعة أجناس الخطاب المتعددة[2].

2- ومنها أن الخطاب "موجّه"، لا فقط لأنه مصمم حسب مرامي المتكلم، وإنما لأنه يتطور في الزمان. إنه يبنى فعلا حسب غاية ويعتبر سائرا نحو جهة ما[3].

3- ومنها أنّ الخطاب شكل من أشكال الفعل، إعتمادا على فكرة فلسفية ترى في أن كل ملفوظ هو عمل "وعد، اقترح، اكّد، سأل .." يهدف الى تغيير وضعيّة، وفي مستوى أعلى تندمج هذه الأعمال الأولية ذاتها في انشطة لغوية من جنس معيّن "منشور، وصفة طبية، نشرة إخبارية تلفزيّة..." مرتبطة هي نفسها بأنشطة غير كلامية[4].

4- ومنها أن الخطاب "متفاعل" وأن أوضح تجلٍّ لهذه التفاعلية هي المحادثة إذ ينسق المتكلمان بين ملفوظاتهما، ويتلفظ كلاهما حسب موقف الآخر، ويلمس في الحال مفعول كلامه فيه[5].

5- ومنها أن الخطاب مظروف بمقامه، كما إنه متكَفّل به فليس الخطاب خطابا إلا إذا كان راجعا الى جهة تعرض نفسها، في آن واحد، بوصفها مصدر التحديدات الشخصية والزمانية والمكانية، وتبين ماهو الموقف الذي تتوخاه مما تقول ومن مخاطبها، ويمثل التفكير في الأشكال الذاتية التي يفترضها الخطاب أحد محاور تحليل الخطاب الكبرى[6].

6- ومنها أنه محكوم بمعايير، فهو ككل سلوك اجتماعي يخضع لمعايير اجتماعية عامة جدا، كما أن له خصوصية متميزة بوصفه نشاطا تحدده معايير خصوصيته النابعة من كونه نشاطا لغويا يخضع لمعايير لغوية، فعمل صغير مثل السؤال مثلا يقتضي أن المتكلم يجهل الجواب، وفي

---

(1) م ، ن: 18.

(2) م ، ن: 182.

(3) م ، ن: 182.

(4) م ، ن: 182 – 183.

(5) م ، ن: 183.

(6) معجم تحليل الخطاب باتريك شارودو ودومينيك منغنو ومجموعة من المؤلفين، ترجمة عبد القادر المهيري و حمادي صمود: 183.

هذا الجواب الذي سيتلقاه شيء من الفائدة له، فكل عمل تلفّظ لا يمكن أن يقع بدون أن يبرر بطريقة أو بأخرى حقه في تقديم نفسه كما يقدمها[1].

7- إنّ الخطاب لا بد من وقوعه بين أنواع أخرى من الخطابات، فلا يكون له معنى إلا داخل عالم خطابات اخرى يشق لنفسه طريقا خلالها، ولكل جنس من أجناس الخطاب طريقته للتصرف في تعدد العلاقات بين الخطابات، فالخطاب الفلسفي لا يتصرف ولا يعلن نفسه بنفس الطريقة التي يتبعها إعلان دعائي، ومجرد وضع خطاب ما ضمن جنس المحاضرة، نشرة الإخبار التلفزيونية .." يقتضي ربط علاقة بينه وبين مجموع الخطابات الأخرى اللامتناهية[2].

ويقدم أصحاب "معجم اللسانيات" ثلاثة تحديدات للخطاب ((فهو أولاً، يعني اللغة في طور العمل، أو اللسان الذي تتكلف بإنجازه ذاتٌ معينة، وهو ثانيا، وحدة توازي او تفوق الجملة، ويتكون من متتالية .. لها بداية ونهاية، وهو هنا مرادف للملفوظ أما التحديد الثالث، فيتجلى في استعمال الخطاب لكل ملفوظ يتعدى الجملة منظوراً إليه من وجهة قواعد تسلسل متتاليات الجمل)) [3]. أما تحديد حجم القول الذي يشكل خطابا فيتعين بـ **((جملة العناصر المشكلة لوحدة من الأداء اللغوي تقف مكتملة في ذاتها تسمى خطاباً))** [4].

أما في المفهوم النقدي الحديث، فإنّ مصطلح الخطاب يعد **((من المصطلحات النقدية الحديثة التي أخذت تتداول في العقود الأخيرة من القرن العشرين نظراً لاستخدامه في مجالات معرفية مختلفة، لاسيما بعد دخوله مجال "الدراسات الألسنية الحديثة التي تأثرت بها نظرية الأدب والنقد الأدبي مع ظهور تيار البنيوية في أواخر "الستينات" وأوائل "السبعينات" من القرن الماضي))** [5]، وعليه فإنه **((تعود جذور مصطلح الخطاب إلى عنصري اللغة والكلام، فاللغة عموما نظام من الرموز يستعملها الفرد للتعبير عن أغراضه، والكلام إنجاز لغوي فردي يتوجه به المتكلم إلى شخص آخر يُدعى المخاطب))** [6].

---

(1) م ، ن: 184.

(2) م ، ن: 184.

(3) تحليل الخطاب الروائي، سعيد يقطين: 18.

(4) مقدمة في نظريات الخطاب، ديان مكدويل، ترجمة عزالدين اسماعيل: 10.

(5) الخطاب والنص، المفهوم العلاقة، السلطة، د. عبد الواسع الحميري: 90.

(6) تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، عبد القادر شرشار: 11.

ومصطلح خطاب – بوصفه مصطلحا نقديا – انتقل الى النقد العربي عن طريق الترجمة لكلمة discourse الإنجليزية، وكلمة discours الفرنسية. وقد تعرّض هذا المصطلح عند نقله الى العربية الى ما تعرّض له كل مصطلح او مفهوم ينتقل الى العربية من اللغات الاجنبية، وإن كان هنا بدرجة أقل، ويتجلى هذا في مشكلتين: الأولى مشكلة الترجمة، والثانية مشكلة تحديد المفهوم، أو التعريف . أما مشكلة الترجمة فإنّ السبب الرئيس فيها يعود الى اختلاف المترجمين ومشاربهم المتنوعة التي ادت الى اختلاف الفهم المشترك للمصطلح الواحد، ولقد تجلى هذا الفرق واضحا في ترجمات العديد من المصطلحات التي تنوعت تنوعا يكاد يصل الى درجة الاختلاف، وأقرب ما يكون الى التقاطع[1]. ومنها مصطلح Discourse خطاب، إذ اختلف المترجمون في ترجمته اول الامر الى مصطلحات عديدة منها: الإنشائي، والحديث، والكلام، والقول، والنص، وغيرها من التسميات[2]، وإذا كان اختلاف الفهم عند المترجين هو احد اسباب الخلط في الإصطلاح فإن سببا اخر لا يقل أهمية عنه يعود الى أنّ النقاد الغربيين أنفسهم قد اختلفوا اصلا في تحديد معناه ((**إذ نجد عندهم تعددا في المفاهيم حول المصطلح فهناك من يطلقه على الديالوج في المحادثة اليومية أو ما يسمى بالحوار اليومي بين الناس وكذلك على المونولوج . ولذلك نجد منهم من يقول بان هناك تعددا في مفاهيم المصطلح بتعدد مستعمليه مثل "دوبوجراند" الذي يقول ان تعبير تحليل الخطاب له استخدامات متنوعة فهو يعني ما وراء الجملة اللغوية في الغالب عند هاريس، كما يعني دراسة المحادثة الشخصية على وجه الخصوص عند كولثارد أما في دراستي أي دوبوجراند" فإنه لا يعني هذه الحقول فقط وإنما يعني الى جانب ذلك كل نصوص الاتصال الحقيقة الواضحة**)) [3]. واستمرت رحلة المصطلح بالغموض والتداخل عند النقاد العرب بين مصطلح خطاب وغيره من المصطلحات التي ذكرناها، الى ان استقرّ اخيرا عند مصطلح (خطاب) في فترة اواسط الثمانينيات من القرن الماضي، ويعد "عبد السلام المسدي" من أوائل من تبنى طرح ترجمة هذا المصطلح بالخطاب عام 1977 في كتابه الأسلوب والأسلوبية حيث أشار الى ترجمة discourse عند جيوم بالخطاب[4]،

(1) لمزيد من الاطلاع على إشكاليات ترجمة المصطلحات، ينظر: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، يوسف وغليسي .

(2) ينظر: الخطاب الشعري عند محمد عفيفي مطر، د. عبد السلام سلام، رسالة دكتوراه غير منشوره: 34.

(3) م ، ن:8.

(4) ينظر: الأسلوبية والأسلوب، عبد السلام المسدي: 38.

كما أشار الى ترجمة مصطلح Le discoursnife بالخطاب الساذج[1]. كما انه اشار الى ما سماه بمثلث الخطاب بقوله: **((ولا يذهبن بنا هذا المنهج الى الغفلة عن التفاعل العضوي القائم في عملية الخطاب والذي به لا يكون مخاطِب بدون مخاطَب وخطاب، كما لا يكون مخاطَب ولا خطاب ما لم تكتمل أضلاع المثلث))** [2].

تتداخل شروط لغوية واخرى معرفية في صياغة الخطاب بوصفه منظومة من الكلمات والجمل من جهة، وبوصفه رسالة موجهة الى المتلقي من جهة اخرى، فيصبح أشبه ما يكون بالعملة ذات الوجهين، المتلازمين المترابطين، الوجه الأول يختص بنظام من العلامات والرموز، أي انه يهم جانب اللغة الموظفة وطبيعتها وتراكيبها، والثاني، يتضمن محتوى، أي مجموعة من المضامين والافكار والأحاسيس، فهو رسالة من الباثّ الى المتلقي، تهدف الى تحقيق التأثير والتواصل، فيصبح مجال الخطاب حينئذٍ **((هو المجال الذي تكتسب فيه الوحدات اللغوية قيمتها الدلالية الملموسة، بعد أن كانت نظرياً دالاً بالقوة، فالمتكلم الباث يلجأ الى الجهاز اللغوي لبناء المعرفة التي يريد إرسالها الى المتلقي عبر شبكة من التراكيب البنيوية المضبوطة في ظروف مادية معينة))** [3].

ومفهوم الخطاب عند النقاد الغربيين يختلف باختلاف النقاد انفسهم – كما سبقت الاشارة الى ذلك – وعند محاولة التعرف عليه عند ابرز النقاد الغربيين نجد الآتي:

عند باختين، نجد أنّ دراسة الخطاب تعني دراسة عمليات التلفظ اللغوي في سياق أدائها الاجتماعي، وذلك على أساس أن السياق الاجتماعي جزء لا ينفصل عن أي فعل لغوي، وأن معنى كل لفظ يتضمن وضع المتكلم بوصفه ذاتاً اجتماعية تنعكس على غيرها، كما يتضمن أفق الاستقبال الذي يعني القيم السابقة للمستمع والتجسيد التاريخي للغة بوصفها فضاءً أيديولوجياً تؤسسه وتتفاعل فيه، متقاربة أو متصارعة في كل الخطابات الموجودة بوصفها ظواهر اجتماعية، وبوصفها علاقات 'علامات' قوة في الوقت نفسه[4]، ويترتب على ذلك أن الخطابات تقوم بتنظيم الظواهر الاجتماعية بعينها لإنتاج المعرفة وتوزيع القوة، وتعمل بوصفها أنساقاً أنموذجية لتحديد المعاني وتوصيلها خلال تشكلاتها المختلفة، التي لاتكف عن التلاقي والتصادم والتنافس، مؤسسة

---

(1) ينظر: م ، ن: 99.

(2) م ، ن: 80.

(3) الخطاب الاقناعي، محمد خلاف، مجلة دراسات ادبية ولسانية، العدد 5 ، 1986.

(4) ينظر: آفاق العصر، جابر عصفور: 68.

بذلك العملية الحوارية الكبرى للمجتمع كله، فكل خطاب بمثابة فضاء أو عملية تتأسس فيها العلاقات بين الأفراد، ويتم إنتاج موضوعات المعرفة، وتتولد مواضعات القيم، وذلك على نحو يميز كل خطاب عن غيره، ويواجه به كل خطاب غيره، في علاقات المعرفة التي هي علاقات القوة في المجتمع[1].

أما عن علاقة الخطاب باللغة فيرى باختين **((أن الخطاب يعني اللغة المجسدة ذات الشمول والاكتمال، كما إنه يرتبط بشكل أو بآخر بالكلمة المنطوقة التي تقوم على اساس العلاقات الحوارية سواء داخل أو خارج اللغة من خلال زاوية حوارية، ومن ثم تكون العلاقات الحوارية خارج نطاق علم اللغة، ولكن – في الوقت نفسه- لا يجوز ان تُفصل عن مجال الكلمة، أي عن اللغة بوصفها ظاهرة ملموسة ومكتملة، فاللغة تحيا فقط في الاختلاط الحواري بين اولئك الذين يستخدمونها .. إن هذه العلاقات الحوارية قائمة في مجال الكلمة، وذلك لأن الكلمة ذات طبيعة حوارية بالضرورة، ولهذا السبب تعين دراسة هذه العلاقات بواسطة "ما بعد علم اللغة" الذي يتجاوز حدود علم اللغة، والذي له مسائله ومادته المستقلة))** [2]، بناءً على ذلك فإن اللغة عند باختين، والمتجسدة على شكل خطاب، لاتكون إلاّ باللغة المجسدة الحية ذات الشمول والاكتمال، وينكر أنها اللغة باعتبارها موضوع دراسة علماء اللغة، التي يعرفونها في سياق عملية تجريد ضرورية ومشروعة عن شتى جوانب الحياة العملية للكلمة، ومن خلال دمج الخطاب بالمجتمع من جهة، وعلاقته باللغة من جهة ثانية، يطرح باختين اللغة والخطاب معاً في قلب الأحداث الاجتماعية، إذ يوجد تماثل وتفاعل بين المجتمع في آن والممارسة الخطابية في آن آخر، ومن ثم يرتبط الخطاب ارتباطاً وثيقاً بالمعيش الاجتماعي، ويصبح **((من الواضح تماماً أن القول في الحياة ليس مكتفياً بذاته، فهو يخرج من موقف معيش ذي طبيعة خارج – لفظية extra verbal ويحتفظ بعلاقات محدودة به، واكثر من ذلك، فإن القول يكتمل لحظيّاً بالعنصر المعيش نفسه، ولا يمكن أن يفصل عنه دون أن يفقد معناه))** [3].

الخطاب عند فوكو: إذا كان هاريس اول من استخدم مصطلح الخطاب، فإن ميشيل فوكو يُعد المنظر الأول للخطاب، إذ يشير الى أهم الضوابط التي تحكم المتكلم وتحكم ما يتلفظ به من

---

(1) ينظر: م ، ن: 68 – 69.

(2) شعرية دوستويفسكي، ميخائيل باختين، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، مراجعة حياة شرارة: 267.

(3) القول في الحياة والقول في الشعر مساهمة في علم شعر اجتماعي، ميخائيل باختين، ضمن كتاب "مداخل الشعر" ترجمة أمينة رشيد وسيد البحراوي: 29.

كلام، من خلال مجموعة قيود تؤثر على الخطاب من خارجه؛ التي تعني أن الأشياء كلها بعدما تجلت معانيها سوف تنفذ الى وعي الذات بها، ومن داخله؛ الـذي لا يبـدأ مـن الخطـاب لينتهـي الى نواتـه الداخلية المخبوءة ولا الى صلب فكرة أو دلالة قد تتجلى فيه، بل انطلاقا من الخطاب، مـن ظهـوره واطراده، اي من الشروط الخارجية له[1].

ونظرة فوكو الى الخطاب هي نظرة فلسفية اساساً، يرتبط بنظريتـه في 'أركيولوجيـا المعرفـة'، التي تُعدّ ((عملا من أعمال التنقيب والحفر في العقل، عقل الانسان وممارسته ومعرفته، فهو يشير .. الى محاولات إعادة النظر في وضع المعرفة وحفرياتها وتحديد آرائها القطعية ومنهجياتها الجاهزة، كما انه يشير الى نمط معرفي جديد لتحليل الخطاب – سواء كان صيغة أدبية أم قضية علمية أم مشكلة سياسية أم هذياناً ذهانيا – من خلال السياق المعرفي والاجتماعي والحضاري الذي يظهر فيه))[2]. ومن خلال بحث علاقات الترابط التي تتكون بين الخطاب وبين غيره من الممارسات غير الخطابية.

يربط فوكو الخطاب بالسلطة ربطا محكما فيقول ((يبدو أنّ الخطاب في ظاهره شيء بسيط، لكن أشكال المنع التي تلحقه تكشف باكرا وبسرعة عن ارتباطه بالرغبة وبالسلطة وما المستغرب في ذلك مادام الخطاب .. ليس فقط ما يُظهر او يُخفي الرغبة، لكنه هو أيضا موضوع الرغبة. وما دام الخطاب .. ليس فقط هو ما يترجم الصراعات أو أنظمة السيطرة، لكنه هو ما نصارع من أجله، وما نصارع به، وهو السلطة التي نحاول الاستيلاء عليها))[3].

والخطاب بمفهوم فوكو لا يقتصر على اللغة، إنما يشمل الكثير من الفروع المعرفية الانسانية والعلمية الاخرى، فوجدناه يتحدث عن ما سمّاه 'الخطـاب البـايولوجي'[4]، ويـضرب مـثلا لـذلك بقوانين 'مندل' الوراثية في القرن التاسع عشر، ويعزو سبب عـدم اهتمـام علمـاء تلـك الفـترة بتلـك القوانين الى أنّ ((مندل كان يتحدث عن موضوعات، وكان يستخدم مناهج، وكان يـضع نفـسه ضمن أفق نظري، وهي معطيات غريبة عن بيولوجيا عصره))[5].

---

(1) ينظر: الخطاب النقدي عند مصطفى ناصف كتاب ما بعد الحداثة أنموذجا، ورقاء يحيى المعاضيدي، رسالة دكتوراه غير منشورة مقدمة الى مجلس كلية الاداب جامعة الموصل 2006:14 – 15.

(2) مفهوم الخطاب في النظرية النقدية، عبد الرحمن حجازي، جريدة الجمهورية، العدد 15084، فبراير 2011 ، اليمن.

(3) نظام الخطاب، ميشيل فوكو ، ترجمة محمد سبيلا: 5.

(4) ينظر: م ، ن: 5.

(5) نظام الخطاب، ميشيل فوكو ، ترجمة محمد سبيلا: 21.

وعن الصلة بين الخطاب والمجتمع، يرى فوكو أنّ هناك تفاوتات كبرى فيما يمكن ان ندعوه بالتملك الاجتماعي للخطابات، وهذه التفاوتات راجعة الى التربية التي لها ((الحق قانونيا في أن تكون هي الأداة التي يمكن بفضلها لكل فرد في مجتمع كمجتمعنا، أن ينخرط، بشكل مشروع، في أي نوع من انواع الخطاب .. إن كل منظومة تربوية عبارة عن طريقة سياسية للأبقاء على تملك الخطابات، أو لتعديل هذا التملك، بجانب ما تحمله هذه الخطابات من معارف وسلطة)) [1].

وأخيرا فإنّ فوكو يطرح أربعة مدلولات يرى أنها يجب أن تتعين كمبدأ منظم لتحليل الخطاب، وهذه المبادئ هي:

1- مبدأ القلب: ومعناه ((أن نتعرف على منبع الخطابات، وعلى مبدأ غزارتها واستمرارها عبر الأوجه التي يبدو انها تلعب دورا إيجابيا، كالمؤلف والفروع المعرفية وإرادة المعرفة)) [2].

2- مبدأ عدم الاتصال: وفيه ((يتعين معاملة الخطابات على انها ممارسات غير متصلة، ممارسات تتقاطع، وتتقارب احياناً لكنها تتجاهل بعضها أيضا وتستبعد بعضا)) [3].

3- مبدأ الخصوصية: ((ويعني أن لا نذيب في لعبة دلالات مسبقة وألاّ نتخيل أن العالم يصوّب نحونا وجها يمكن قراءته، وجها لم يبق علينا سوى أن نفك رموزه؛ إن العالم ليس طوع معرفتنا، ليس هناك سلطة فكرية سابقة على الخطاب تهيؤه لصالحنا. يجب تصور الخطاب كعنف نوقعه على الأشياء، وعلى كل حال كممارسة نفرضها عليها، وضمن هذه الممارسة يمكن ان تجد أحداث الخطاب مبدأ انتظامها)) [4].

4- قاعدة الخارجية: ((يجب ألاّ ننطلق من الخطاب نحو نواته الداخلية والمخفية، أي نحو قلب فكرة أو دلالة يمكن أن تظهر فيه؛ بل نذهب انطلاقا من الخطاب نفسه، وانطلاقا من ظهوره وانتظامه، نحو شروط إمكانه الخارجية أي نحو ما يتيح من الفرصة لظهور السلسلة المعرفية لهذه الأحداث وما يرسم لها حدودها)) [5].

---

(1) م ، ن: 24.

(2) م ، ن: 28.

(3) م ، ن: 28.

(4) نظام الخطاب، ميشيل فوكو ، ترجمة محمد سبيلا: 28 -29.

(5) م ، ن: 29.

مفهوم الخطاب النقديّ:

إننا نعيش عصر الخطاب، وما دام الأمر كذلك فإن كل شيء في هذا الوجود أخذ يتشكل على شكل خطابات، ولذلك وجدنا أنواعا متعدده وكثيرة من أنواع الخطاب، الخطاب الفني، والخطاب السياسي، والخطاب الإعلامي، والخطاب الثقافي، فضلا عن الخطاب النقدي .

ومفهوم الخطاب من المفاهيم التي أثبتت جدارتها وفرضت نفسها على الحقلين الأدبي والنقدي، وعلى غيرهما من الحقول التي قد تتفق او تتقاطع معهما، وقد ازدهرت مباحث الخطاب وتفرعاته بازدهار حقل الدراسات اللسانية وما تلاها من تطورات على صعيد المناهج النقدية، فقد امتدّ تأثيرها، أي اللسانيات، ليشمل حقولا أخرى كعلم النفس وعلم الاجتماع وغيرها من المعارف والعلوم الانسانية الاخرى ((**التي جعلت من تحليل الخطاب عمدة أساسية لفهم وتحليل ومناقشة النصوص والقضايا والافكار المطروحة، وفق ما تمليه حدود وميكانزمات التلقي والتأويل، والتفكيك والتركيب، وكذا آفاق الحوار والتواصل**)) [1]. فضلا عن أنّ ((**الخطاب مصطلح لساني، يتميّز عن النص والكلام والكتابة وغيرها بشموله لكل انتاج ذهني، سواء كان شعراً أو نثراً، منطوقاً أو مكتوباً، فردياً أو جماعياً، ذاتياً أو مؤسساتياً**)) [2].

يجب التسليم سلفاً أنّ الخطاب النقدي هو جزء من الخطاب الأدبي بشكل عام، ولا يمكن تفهم حدود الخطاب النقدي ما لم يتم فهم الخطاب الأدبي، لأنه جزء لا يتجزأ منه.

وقد اختلفت الآراء العلمية والمنهجية في تحديد الخطاب الأدبي، وتحليله، ومنهج دراسته؛ ومرد ذلك إلى أن الخطاب الأدبي ذو أبعاد كثيرة: نفسية، واجتماعية، وثقافية، وليس في وسع الدارس أن يؤسس نظرية شاملة لأطره العامة، كما أن تنوع القراءة يُعد سبيلاً إلى تعدد وجهات النظر في دراسته. إنّ الخطاب الأدبي خطاب من نوع خاص يتميز باستخدامه الخاص للغة؛ فهي لغة منزاحة عن المعيار، يغدو معها ((**الخطاب الأدبي خطابا خاصا ومتميزا لغةً واسلوباً، فهو خطاب إنزياحي مشفر تختفي فيه العلاقة المنطقية بين الدال والمدلول**)) [3].

---

(1) في الخطاب وتحليل الخطاب، الدكتور عبد الرحيم الخلادي، مجلة لسانيات ، 2006.

(2) الخطاب النقدي عند أدونيس، قراءة الشعر أنموذجا، عصام عسل: 10.

(3) تقنيات الخطاب السردي بين السيرة الذاتية والرواية دراسة موازنة، احمد عزي صغير، أطروحة دكتوراه غير منشوره مقدمة الى مجلس كلية التربية (ابن رشد) جامعة بغداد: 7.

يهدف الخطاب الأدبي إلى إثارة الانفعال عن طريق لغة خاصة ينتهجها لنفسه، تمتاز هذه اللغة بكونها مختلفة عن اللغة القياسية، منزاحة عن المعيار الذي يؤطر اللغة بإطاره، وهذه اللغة لاتكون مجرد قناة يعبر المعنى من خلالها، انما هي صياغة مقصودة لذاتها عن وعي وإدراك[1]. كما تمتاز هذه اللغة بكونها ((**تختلف عن اللغة القياسية لأنها تنزاح بطبيعتها عن معيارية اللغة. لأن هدف اللغة الأدبية إثارة انفعال لا تقرير وقائع، فهي لغة استشرافية بطبيعتها لأنها لا تعرف اختزال المعنى. إنها توسّع وتضيّق في نفس الوقت التفاوت بين الرّمز والفكرة، بين العلامة والمكتوب والمكتوب والمعنى المحدد**)) [2]، كما يمتاز هذا الخطاب الأدبي بانقطاع وظيفته المرجعية ((**لأنه لا يرجعنا إلى شيء ولا يبلغنا أمرا خارجيا وإنما هو يبلغ ذاته، وذاته هي المرجع والمنقول في نفس الوقت، ولما كف النص عن أن يقول شيئا عن شيء إثباتا أو نفيا فإنه غدا هو نفسه قائلا ومقولا**)) [3]، ومن هنا ميّز 'تودوروف' الحدث اللساني العادي عن الخطاب الأدبي على اعتبار أن الأول ((**خطاب شفاف، ترى من خلاله معناه، ولا تكاد تراه هو في ذاته، فهو منفذ بلوري لا يقوم حاجزا أمام أشعة البصر، بينما يتميز عنه الخطاب الأدبي بكونه ثخنا غير شفاف، يستوقفك هو نفسه قبل أن يمكنك من عبوره واختراقه، فهو حاجز بلوري طُلِيَ صوراً ونقوشاً وألواناً فصدّ أشعة البصر أن تتجاوزه**)) [4]. ومن هنا طرحت فكرة البنية السطحية والبنية العميقة للخطاب الأدبي أياً كان نوعه، وطبيعة هذه البنية المعبّرة عن أعماق النص وخفاياه، هذه البنية التي تنعكس في مخيلة المتلقي إذ يشارك في بلورتها وصنعها مستعينا بما يملك من معرفة وآليات تسمح له بالولوج الى داخل النص وإعادة صنعه .

الخطاب الأدبي هو خلق وإبداع، وبناء في داخل النص، يعمل على تفجير اللغة بكل ما تحمل من دلالة مرجعية وثقافية وحضارية ويكوّن منها رموزاً لأشياء غائبة وحاضرة تقبع داخل النص . وبذلك اصبح بالإمكان تمييز الخطاب النقدي ((**بانه الاستخدام النوعي للغة في نطاق تواصلي معين، وعليه فإن 'الخطاب النقدي' المقصود هنا هو مجموعة وافرة من النصوص النقدية، تتقاطع خصائصها الشاملة المشتركة في الاستعمال النوعي المتقارب لجملة من المناهج والاليات**

---

(1) ينظر: الأسلوبية والأسلوب، عبد السلام المسدي: 115.

(2) التفكيك الأصول والمقولات، عبد الله ابراهيم ،: 85.

(3) الأسلوبية والأسلوب، عبد السلام المسدي: 116.

(4) الأسلوبية والأسلوب، عبد السلام المسدي: 116.

النقدية الحديثة، يعكسها النهل من قاموس اصطلاحي مشترك، يستمد وحداته من الدروس اللسانية والسميائية المعاصرة بدرجة خاصة)) [1].

إنّ استخدام عبارة 'خطاب ادبي' تقتضي فصله عن بقية الأنواع الأخرى من الخطاب، وهذا يعني استخلاص سمات خاصة بهذا النوع تميزه عن غيره، وهنا نكاد ندخل في صلب موضوع الشعرية، أو ما يجعل من خطاب ما خطابا ادبيا، وهذا يقتضي تبين السمات العامة الرئيسة التي تميز الخطاب الأدبي عما سواه، وعليه فلا مناص من المقارنة مع أحد أهم انواع الخطابات المفارقة له والمختلفه عنه كليا وهو 'الخطاب العلمي'، وعلى الرغم من أن هذه الجزئية قديمة على صعيد التنظير وترتبط ارتباطا وثيقا بالإجراءات الأكاديمية أو المدرسية في التمييز بين الخطابين، إلا أنّ ايرادها والتذكير بها يضيء جانبا من جوانب السمات الفارقة للخطاب الأدبي، وعليه فإنّ السمات الفارقة التي تميز الخطاب العلمي قائمة على جملة من العناصر والخصائص، أهمها[2]:

1- إنّ المعجم في الخطاب العلمي خال من الايحاء وهو محدد الدلالة وغير قابل للاشتراك والترادف.

2- تراكيب الخطاب العلمي غير مكررة، وتجنح الى الدقة في استعمال المصطلح بالحقل العلمي الذي تخوض فيه.

3- اعتماد المنطقية في عرض موضوعه، ووصفه وتحري الموضوعية والدقة، والمنهجية في وصف الظواهر التي يتناولها بالدراسة والتحليل .

وبازاء هذه الخصائص للخطاب العلمي ينماز الخطاب الادبي بسمات متفردّه تمنحه خصوصية ولعل أهم مايميز الخطاب الادبي أنه:

1- لغة الخطاب الأدبي تختلف عن اللغة القياسية؛ لانها تنزاح بطبيعتها عن معيارية اللغة، لأن هدف اللغة الادبية اثارة انفعال، لا تقرير وقائع.

---

(1) اشكالية المصطلح في الخطاب النقدي الجديد، يوسف وغليسي:61.

(2) الشعراء النقاد، تطور الرؤيا في الخطاب النقدي العراقي الحديث، الشعراء الستينيون أنموذجا، خليل شيرزاد علي السوره ميري، أطروحة دكتوراه: 17.

2- يتعلق الخطاب الأدبي بخلق وسائل تعبيرية جديدة، أو باستعمال مختلف للغة عما هي عليه في الخطاب العادي . ولا تحيل لغة الخطاب الأدبي الى معنى واحد بل إن الطريقة الواحدة يمكن ان تستعمل لغايات متعددة.

وعلى ضوء المقارنة السابقة تتجلّى أهم السمات والخصائص المميزة للخطاب الأدبي التي نختصرها إجمالاً بكون لغته لغة خاصة منزاحة عن اللغة المعيارية –كما سبقت الإشارة –، تروم إثارة الإنفعال لا تقرير الوقائع، ويتعلق هذا الخطاب بخلق وسائل تعبيرية خاصة عن طريق هذا الإستخدام الخاص للغة، مما يجعلها لا تحيل على معنى واحد بل على معانٍ متعددة تخضع لقابلية هذا الخطاب للتأويل والفهم، تبعا لقدرة المتلقي ومستواه، ويبقى أن نشير ((**الى أن الخطاب الأدبي يمتاز بصفة الشمولية لكل الأنماط الإدبية، فلا يقتصر على فن دون سواه من الفنون الأدبية، وتبعا لذلك تتعدد مسميات الخطاب عادة، فقد يكون خطابا شعريا أو سرديا أو روائيا**)) [1] أو خطابا نقديا.

أمّا "**الخطاب النقدي**" فإنه جزء من الخطاب الأدبي، له ما للخطاب الأدبي من سمات وخصائص، علاقته معه علاقة الجزء من الكل، والفرع بالأصل، ومن هنا فإنه يأخذ خصائصه المميزة التي اكتسبها في سياق الكم الكبير من الخطابات الناتجة عبر عصور الأدب كلها منذ أن وجد ادب ما، إلا أن الخطاب النقدي حاول ويحاول أن يكوّن لنفسه من الخصائص ما يجعله متميزا حتى داخل منظومة الخطاب الأدبي العامة، هذه الميزات التي يحاول اكتسابها كانت محل أخذ وردّ بين المشتغلين في هذا المجال، ولقد ((**أضحى البحث في الخطاب الأدبي وصلته بالنقد يستحوذ على اهتمامات دارسي اللغة والأدب منذ بداية القرن العشرين، بفضل ما تقدمه الحقول المعرفية الجديدة كاللسانيات والأسلوبية والسيميولوجية من مصطلحات وأدوات إجرائية، تسهم في مقاربة الأثر الأدبي، بعيدا عن المقولات النقدية التي كانت مستعارة من كل الحقول إلا حقل الأدب**)) [2]، وهنا عودة اخرى الى المقولات التي تحاول ان تستنبط شعرية الخطابات ومميزاتها الفارقة او الخصائص التي تجعل من خطاب ما خطابا ادبيا، كون الخطاب النقدي يحاول جاهدا ان يتوسم السمات الفارقة للخطاب الابداعي ذاتها.

---

(1) الشعراء النقاد، تطور الرؤيا في الخطاب النقدي العراقي الحديث: 5.

(2) الخطاب الأدبي وقضايا النص، عبد القادر شرشار: 26.

إنّ من أبرز الملاحظ على الخطاب النقدي هو كونه يحيل ضمن الدراسات النقدية الحديثة على نفس منظومات الإحالة التي يقيمها النقد الحديث لضبط العلاقة بين الخطاب الأدبي ومنتجه ومستقبله، مستخدما نفس العناصر الداخلية التي في النص الأدبي الإبداعي، من مرسل ومرسل اليه ورسالة وسياق وشفرة، إذ لا يغدو الخطاب النقدي سوى نصّ آخر مضاف أو موازٍ للخطاب الادبي الابداعي لا يكاد يفارقه في شيء، ويؤكد عبد السلام المسدي ذلك بقوله: **((فالنقد خطاب، وكل خطاب يتحدد بأطراف التخاطب فيه وأكثرها إيقاعا المخاطب الفاعل للخطاب والمخاطب المفعول له الخطاب ثم مضمون الخطاب))** [1]، وصار النقد وخطابه بحكم هذا التفاعل جزءا لا يتجزأ من اللسانيات التي جردت اسلحتها الإجرائية في تعاملها مع النصوص الادبية، وحاول هو أيضا ان يمتح من كل ما توفره هذه المنهجيات الألسنية، وصار يتكلم بلسان حالها ويأخذ منها كل ما من شأنه ان يقيم أوده، بل صارت هي رافده الأساس ومصدره الرئيس في كل ادواتها الإجرائية ومقولاتها المركزية، وهذا أمر يؤكد الباحثون أنه صار طبيعيا فـ **((مثلما هو الأمر شائع في مجالات التأثير والتأثر بين العلوم والاتجاهات الفكرية والأدبية، فقد استفاد الخطاب النقدي الحديث من الأدوات الإجرائية التي وفرتها مختلف مباحث وأطروحات اللسانيات على صعيد اللفظة، والجملة، وفي فترة حديثة: النص، وتجلى ذلك في ما أكدته الدراسات اللسانية الحديثة من تداخل وترابط بين المستويات (الصوتية، والتركيبية، والدلالية) التي سعت إلى الكشف عن وظيفة كل مستوى ودلالته منفردا ومجتمعا مع غيره من المستويات على صعيد النص الأدبي))** [2].

ولقد تأرجح الخطاب النقدي كثيرا وهو يحاول أن يتمازج او يتداخل مع جميع المنهجيات التي تأثر بها أو سار على منوالها ومنهجيتها، فتعددت تبعا لذلك صور الخطاب النقدي وأشكاله وأسلوبه ولغته تبعا للمنهجية التي يتبعها ويستمد منها مقولاتها أو إجراءاتها النقدية، فأصاب هذا الخطاب الكثير من الاضطراب والخلط نتيجة اختلاف المشارب، فصار لزاما عليه ان يعيد مراجعة حساباته كي لا يكون تابعا، **((وما يلاحظ اليوم هو أن التوجهات الحديثة والمعاصرة لخطاب النقد الأدبي أصبحت تستخدم المنهج التكاملي الذي يستعير مجموعة من النظريات المتباينة من العلوم المختلفة، ولكن السمة البارزة لتلك التوجهات تبدو لسانية وأسلوبية أكثر من غيرهما))** [3]. وعلى

---

(1) الأدب وخطاب النقد، عبد السلام المسدي: 36.

(2) الخطاب الأدبي وقضايا النص، عبد القادر شرشار: 31.

(3) م ، ن: 34.

الرغم من هذا فإنّ الخطاب النقدي استمد مقوماته ورؤياته من خلفيات فلسفية وعلميـة وسـياقات وظروف تأريخية وفنية أثرت في مقولاته، فضلا على اعتماده على علوم يجاوره استمد منها كثيراً من مفاهيمه، واستعار منها بعضاً من مصطلحاته، ولذلك فإنّ ((**الخطاب النقدي لم يعد مجرد تعليقات موازية للنص الأدبي، أو وجهات نظر غير مرتبطة برؤية وجودية ومعرفية معينة، بل إنه يتكون من مجموعة من العناصر والعلاقات، فالعناصر تتمثل بالمادة اللغوية التي تجسده، والأفكار والمفاهيم والتصورات المعرفية التي يحتوي عليها، والأدوات العقلية والمنطقية أي أدوات منهجه، ومعاييره الخاصة، فضلا عن الموضوع الذي يعالجه وهو الأدب أو النقد نفسه**)) [1].

ولعلّ هناك مفارقة مهمة تبرز هنا، وهـي إذا كـان الخطـاب النقـدي هـو نـوع مـن انـواع الخطاب الادبي، بكل ميزاته التي ذكرناها، التي من اهم سماتها الانزياح عن اللغة المعياريـة، فكيـف يمكن للنقد ان يتخذ طابع العلمية التي ينشدها؟ كيف يمكن لموضـوع علمـي ان يعـرض بلغـة ادبيـة ...؟ فدار نتجية لذلك الكثير من الكلام حول هذا الموضوع، بين مؤيـد ومعـارض لعلميـة خطـاب النقد، لكن الذي لا مراء فيه ان النقد خطاب أدبي، ميدانه الأدب، ومهما حاولـت النظريـات الـتي يستمد منها مقولاته وإجراءاته ان تكتـسب العلميـة في الطـرح، إلاّ أنهـا في مرجعيتهـا الأسـاس لا تبارح أن تكون فكرا فلسفيا أو اجتماعيا أو فكريا، يحاول هذا الفكر ان يعـرض طروحاتـه بمنهجيـة علمية، لكن ميدانها الإجرائي هو النص أولا وآخراً أو ما يتعلق بـه مـن ظـواهر، ومـادام ((**النقـد الادبي هو علم النص او هو علم الظاهرة الادبية، فقد يبدو استخدام مصطلح العلم في وصف النقد الادبي غريبا بعض الشيء، ويحتاج الى تسويغ ولا سيما ان النقد الادبي معياري، في حين أن العلم وصفي. إننا إذ نستخدم مصطلح العلم، في هذا المقام، نستخدمه وفي الذهن مصطلح العلوم الانسانية التي يشكل النقد الادبي حقلا من حقولها، ومن المعروف أن هذه العلوم لا تستطيع ان تضاهي العلوم التجريبية، في مسألة الدقة العلمية**)) [2]. وعليه فسيبقى الخطاب النقدي خطابا ادبيا بحتا وإن استمد جوانب من العلمية في اجراءاته وطريقة عمله.

ينتمي النظر الى الخطاب النقدي وفحصه والبحث في خصائصه وسماته الى ما صار يُعـرف بـ 'نقد النقد'، ومنذ أن ظهر كتاب تودوروف 'نقد النقد' فإنّ الأبـواب فُتحـت واسـعة امـام التحليـل النقدي للخطاب النقدي، والبحث عن كل ما من شأنه ان يوضـح الفـروق المنهجيـة والإجـراءات

---

(1) الخطاب النقدي عند عبد العزيز حموده دراسة في المنهج والنظرية، احمد عدنان حمدي الوتار، أطروحة دكتوراه: 16.

(2) النقد العربي الحديث ، مناهجه وقضاياه، سعد الدين كليب: 3.

التي تميزه والتي يحاول من خلالها ان يستقل بوصفه منظومة مستقله داخل النسق العام للدراسة الأدبية، فتعددت الدراسات وكثرت ودار السجال والجدل، واختلفت الرؤية باختلاف المشارب والمنطلقات، ولكن الذي لا شك فيه هو انه ((**إذا كان الخطاب النقدي استنطاق للنصوص الأدبية ولغاتها وأبنيتها الفنية والجمالية فإن تحليل الخطاب النقدي خطاب يشتغل على خطاب، وقول على قول وتواصل عسير بين صنفين من التعبير . فإذا القراءة عملية صعبة ورحلة شاقة بين الكلم، فيها ما في الكتابة من عنت وتوتر**))[1]. وهو إذ يتنزل هذه المنزلة فإنه يعاني صعوبات جمة، لعل أبرزها عدم حريته في اختيار منهجيته التي ينتهجها، فإذا كانت الحرية متاحة بقدر كافٍ لناقد الأدب أن يختار من المناهج ما وافق هوى نفسه أو طبيعة النص، فإن هذه الحرية غير متاحة بالقدر الكافي لناقد النقد، فهو إذ يكون ملزما بأن يبحث في منهجيات نقاد الأدب فهو ذاته غير قادر على التزام منهج أدبي معيّن، بل من النقاد من عدّ ذلك من الخطورة بمكان[2]، وهو ملزم غالبا بالطابع الوصفي في الدراسة. وإذا أباح النقد الأدبي لنفسه ان يستعير لغة الأدب ذاتها في كثير من المواطن فإنّ هذا بالنسبة لنقد النقد ما زال مطلبا بعيد المنال، فلغته ملزمة بالعلمية الصرفة والتقريرية المباشرة. كما وأنّ عسر مهمته منضاف إليها أنه لا يقف مثل الناقد إزاء النصوص فحسب، إنما هو ملزم بالوقوف إزاء النصوص وناقديها أيضا، مما يجعل مهمته مضاعفة عن مهمة الناقد، وقد يصل الأمر الى حد مطالبته بأن يعرف عن النص أكثر من معرفة ناقد النص، وهذا مما هو غير متاح على أرض الواقع.

تجربة محمد صابر عبيد النقدية:

لأكثر من ثلاثة عقود من الزمن تمتد تجربة محمد صابر عبيد النقدية. وبعدد تجاوز الأربعين من الكتب النقدية، كان المنجز النقدي والأدبي الذي حققه محمد صابر عبيد في مجال النقد والشعر والكتابة الابداعية.

ولد محمد صابر عبيد[3] في قرية "زمّار" التابعة الى محافظة نينوى عام 1957، وأنهى دراسته الابتدائية والإعدادية فيها الى أن تخرج في الإعدادية بمعدل يؤهله لدخول كلية التربية في جامعة

---

(1) الخطاب النقدي وأسئلة النص، رضا بن حميد، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، العدد 434 حزيران 2007.

(2) ينظر: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، حميد لحميداني: 44.

(3) معظم ما جاء من حديث عن حياته الشخصية مستقى من مقالته "شهادة افتتاحية محمد صابر عبيد بقلمه" طائر الفينيق: 47 – 62.

الموصل عام 1975، فاختار قسم اللغة العربية لأنه وجده يتماشى مع ميوله واتجاهاته الأدبية، وكان من المتميزين في دراسته الى الدرجة التي جعلته ينشر (وهو طالب) أولى مقالاته النقدية في مجلة جامعة الموصل وكانت بعنوان **'الملامح الصوفية في شعر البياتي'**، ثم ما لبثت مقالات أخرى له أن فازت في مسابقات ثقافية فنالت حظها من النشر في نفس المجلة، مما فتح عينيه على طريق النشر والمردود المادي والمعنوي الذي يمنحه إيّاه. كان محمد صابر عبيد منذ صغره ميّالا الى التمرد والخروج من أسر النمطية والمألوف، وتفتحت عيونه مبكرا على نمط خارج عن مألوف قريته ورتابة عيشها تجلى في شركة **'عين زالة'** للنفط ونمط الحياة الإنكليزية الذي بهره الى حد كبير، كما ويعترف أن دخول التلفزيون الى قريته كان له أثر كبير في نفسه فظل مشدودا إليه يتابعه بشغف كبير، وربما تكون هذه مع ما شاهده في شركة عين زالة إحدى أبرز صدمات التحديث التي عايشها محمد صابر عبيد والتي أثرت فيه فيما بعد بشكل كبير، كما وإنه شُغف بقراءة المجلات التي كانت تقع عليها يده، فكان يقرأها من الغلاف الى الغلاف كما كان يقول.

أنهى دراسته الجامعية متفوقا على أفراد دفعته فتعيّن مدرسا للغة العربية في نفس مدرسته الإعدادية التي تخرج فيها، ثم وهو في خضم مشاركته في الخدمة العسكرية تم قبوله لدراسة الماجستير في كلية الآداب في جامعة الموصل، فحصل على الماجستير عن رسالته الموسومة **'المدينة في شعر احمد عبد المعطي حجازي'** عام 1986، ومعها كان مسؤولا عن النشاط الثقافي في فرع اتحاد الأدباء في الموصل مما أتاح له فرصة التعرف على الكثير من أدباء المدينة، فضلا عن أدباء بغداد خصوصا عند مشاركات الإتحاد في مهرجانات بغداد الشعرية التي كان أبرزها مهرجان المربد الشعري. وقد بدأ بالنشر في الصحف اليوميه والمجلات الأدبية في بغداد مما أتاح له إمكانية بروز إسمه بشكل مقبول بين تلك الأوساط. وفي عام 1991 حصل على شهادة الدكتوراه عن أطروحته الموسومة **'القصيدة العربية بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية'**، وفي العام ذاته بدأ التدريس الجامعي في كلية التربية للبنات في جامعة تكريت، ومن ثم انتقل الى كلية التربية في ذات الجامعة لتمتد علاقته بجامعة تكريت لمدة عشرين عاما كاملة، تفرغ في أخرياتها الى تدريس مادة النظرية النقدية لمرحلة الدكتوراه فقط، ثم انتقل الى كلية التربية الأساسية في جامعة الموصل التي استمر فيها الى الآن.

يمكن القول عنه إنه متعدد الاهتمامات الادبية، صحيح ان النقد كان ميدانه الأرحب، لكن مجالات الأدب الأخرى كان لها حصتها ونصيبها منه، كَتَب الشعر وله فيه مجموعة الأعمال الكاملة،

وغيرها، مما سيُذكر لاحقا، وكَتَبَ الدراسات النقدية، فكان له من الكتب عددا مهماً تجاوز الأربعين كتاباً سواء ما تعلق منها بالعملية النقدية ام بالعملية الابداعية.

كانت رسالته للدكتوراه عن البنية الدلالية والإيقاعية في شعر الستينيات والرواد في العراق، برزت في هذه الرسالة، ملامح الصورة التي سيكون عليها الناقد في قابل الأيام، لقد انتهج محمد صابر عبيد في رسالته طريقة تبدأ بالنص وتنتهي بالنص، يحكم على النص من خلال النص، مهتديا بمعطيات المنهج البنيوي، مركّزاً على مستويين من مستويات التحليل البنيوي هما المستوى الإيقاعي والمستوى الدلالي في سياق عملية ربط ماهرة بين مستوى الإيقاع ومدى توافقه وخدمته للمستوى الدلالي الذي يرشح من خلال هذه البنية، والناقد حاول فيها جاهدا أن يخرج من إطار الأكاديمية التي تسم غالب الدراسات الجامعية، وهو ما دعا إليه - فيما بعد - حين أكد على الصراع الذي قد يعانيه الناقد وهو يحاول ان يزاوج بين الرصانة الاكاديمية والحيوية النقدية، فالأولى **((ضرورية جدا للعمل النقدي فهي الضابط المنهجي القياسي الذي يدرج العمل في سياق الإنتاج النصي المتعالي، الذي يتوافر على خصب الإنتاج وشعريته))**[1]، والثانية **((توفر للرصانة الأكاديمية عمقا نقديا يحفظها من السقوط في حاضنة العلمية والمنطقية .. وتدعم النص النقدي بالشعرية الكافية لأن يتمايز عن أية فعالية أكاديمية صرف تسلبه حقه في الإنتماء الى هذا الحقل المستقل))**[2] **فضلا عن ذلك فإنّ محمد صابر عبيد لم يكتفِ)(بإنجازاته النقدية التي اعتقد انها ستظل تشكل صلب هويته الثقافية الابداعية ، بل تجاوز ذلك الى كتابة نصوص ابداعية مختلفة في الشعر والقصة والسيرة والرسائل وغيرها من فنون الابداع، اضافة الى اشرافه على العديد من الرسائل الجامعية لطلبته، ومناقشته لرسائل كثيرة اخرى في مجال اختصاصه النقدي الأدبي كاشفا بذلك عن خزين ثقافي واسع الطيف والمدى، وما يزال يحاضر في الجامعة عن آخر مستجدات علم النقد العربي والعالمي المعاصر، ويقدم لطلبته خلاصة تجربة ادبية وثقافية من نوع خاص))**[3].

---

(1) عضوية الأداة الشعرية، محمد صابر عبيد: 20.

(2) م ، ن: 20.

(3) الناقد الدكتور محمد صابر عبيد، امجد محمد سعيد، شهادة ضمن كتاب طائر الفينيق محمد صابر عبيد الشاعر الناقد، اعداد وتقديم خليل شكري هياس: 105.

(3) عضوية الأداة الشعرية، محمد صابر عبيد: 7.

أما تجربته النقدية فإنها لا تقاس بعدد الكتب التي أصدرها فحسب، بل تُقاس أيضا بقوة الأداء المختلف والجديد والمفارق لغيره، والممتدّ الى فترة زمنية مهمة تتسم فيها التجربة بالغنى وبالاستقرار على وفق رؤية خاصة لها ملامحها المميزة والمحددة والواضحة، إذ تختلف إمكانية اصطيادها باختلاف القدرة على تقصّي المقولات والتمثلات والإجراءات المتبعة في عملية التقصّي والبحث، ويرى محمد صابر عبيد أنّ **((مفهوم التجربة في هذا الاطار تتمثل في طبيعة المنجز النقدي الذي تمكن من توكيد حضوره ماله في المشهد النقدي الراهن، وأهمية هذا الحضور في توجيه معطى نقدي خاص يعمل ضمن أفق ذاتي على تكريس خصائص وميزات ورؤى وقيم معينة، يمكن ان يستند اليها الناقد في تحقيق خصوصيته وتفرده وصوته النقدي المتميز، بجانب الخصوصيات الاخرى التي استطاعت ان تلفت الانتباه الى حيويتها وخصوصية مشروعها))** [1].

برزت قدرة التأليف النقدي عند محمد صابر عبيد منذ كتابه **"السيرة الذاتية الشعرية قراءة في السيرة الشعرية لشعراء الحداثة العربية"** الصادر عام 1998، في الشارقة – الإمارات[2]، وهو كتاب فاز بالجائزة الأولى في مسابقة الشارقة للإبداع العربي في دورته الثانية، وكان للفوز بهذه الجائزة المهمة أثر كبير فيما هو قادم من مسيرة محمد صابر عبيد النقدية، فليس بالقليل أن يفوز أول كتاب يصدره الكاتب بجائزة مهمة، الى الدرجة التي يصف فيها الناقد حاله معها بقوله **((فعرفت حينها أنني أدركت الطريق ورأيت الضوء في نهاية النفق كما يقولون))** [3]. واستمر بعدها الناقد بإصدار الدراسات تباعا، والى يومنا هذا، وبوتيرة تكاد تكون منضبطة ومتناسقة على وفق ما سنراه في مسرد كتبه التي سنوردها لاحقا.

---

(1) اعتمد البحث هذا الكتاب كبداية للمسيرة النقدية لمحمد صابر عبيد على اعتبار انه اول كتاب مطبوع يصدر له بشكل رسمي، لكن الحقيقة ان المسيرة النقدية للناقد قد بدأت قبل هذا الكتاب بفترة طويلة، فأول مقال نقدي كتبه عندما كان في المرحلة الأولى من الدراسة الجامعية ونشره في مجلة جامعة الموصل عام 1975، وكان بعنوان "الملامح الصوفية في شعر البياتي" ومن ثم انتقل الى الكتابة في جريدة الحدباء الموصلية التي نشرت له عشرات الكتابات والقصائد.

(2) اعتمد البحث هذا الكتاب كبداية للمسيرة النقدية لمحمد صابر عبيد على اعتبار انه اول كتاب مطبوع يصدر له بشكل رسمي، لكن الحقيقة ان المسيرة النقدية للناقد قد بدأت قبل هذا الكتاب بفترة طويلة، فأول مقال نقدي كتبه عندما كان في المرحلة الأولى من الدراسة الجامعية ونشره في مجلة جامعة الموصل عام 1975، وكان بعنوان "الملامح الصوفية في شعر البياتي" ومن ثم انتقل الى الكتابة في جريدة الحدباء الموصلية التي نشرت له عشرات الكتابات والقصائد.

(3) طائر الفينيق، شهادة افتتاحية محمد صابر عبيد بقلمه: 58.

إنّ قراءة عامة لمجمل الخارطة النقدية للكتب التي أصدرها محمد صابر عبيد يجد أنها توزعت ما بين مؤلَف نقدي خاص به أو بالاشتراك مع نقاد آخرين، فضلاً عن الكتب الإبداعية، ولو استقرأنا الدراسات التي كتبها الناقد بحسب انواع الاجناس التي ترصدها لوجدنا انها تتشكل في مجموعتين رئيستين هما: مجموعة خاصة بنقد الشعر، ومجموعة خاصة بنقد النثر، وخاصة الكتب التي تختص بالسرد تحديدا، وهذا المجال جاء متأخرا من حيث الزمن على الدراسات الشعرية إذ إنّ أول دراسة سردية صدرت للناقد كانت: "**تمظهرات التشكل السير ذاتي قراءة في تجربة محمد القيسي السيرذاتية**" هذا اذا تجاوزنا كتاب "**السيرة الذاتية الشعرية**" التي لم يكن همّ الناقد فيها البحث في عناصر السيرة قدر اهتمامه بإضاءة التجربة الشعرية المُعبَر عنها سرديا على لسان كتّابها. وفضلا عن المجموعتين الماضيتين فإنه يمكن تسجيل مجموعتين أخريين هما أقل عددا منهما تتناولان العملية النقدية عموما، اي مما لا يدخل في النقد النصوصي تحديدا بل تدخل ضمن فضاء القراءة لحالة ما، او مما يدخل في نقد النقد. اما المجموعة الثانية فهي تشمل الكتابة الابداعية للناقد سواء أكان شعرا ام نثرا. وعليه فإنّ مسرد الدراسات والكتب التي اصدرها الناقد يمكن ملاحظتها على النحو الآتي اعتمادا على تاريخ الطبعة الأولى منها*:

أولاً: الكتب النقدية التي تختص بالشعر، وهي مرتبة بحسب سني صدورها:

1- المتخيل الشعري، أساليب التشكيل ودلالات الرؤية في الشعر العراقي الحديث، صدر عن: دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 2000.

2- شعرية القصيدة العربية الحديثة، صدر عن: غيوم للنشر، بغداد 2000.

3- القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الايقاعية حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى جيل الرواد والستينات، صدر عن: اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2001. وقد صدرت طبعته الثانية عن عالم الكتب الحديث، اربد ودار جدارا للكتاب العالمي، عمان 2009. وهذا الكتاب في الأصل هو أطروحته للدكتوراه التي قدمها الى جامعة الموصل كلية الاداب عام 1991، وقد اعتمدنا سنة اصدارها كتابا مطبوعا تاريخا لاعتمادها كدراسة من ضمن دراسات الناقد.

4- الشعر العراقي الحديث قراءة ومختارات، صدر عن: أمانة عمّان الكبرى، عمّان 2002.

5- شعرية طائر الضوء، صدر عن: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 2004.

6- حركية التعبير الشعري، صدر عن دار مجدلاوي، عمّان 2005.

7- جماليات القصيدة العربية الحديثة، صدر عن: وزارة الثقافة السورية، دمشق 2005.

8- رؤيا الحداثة الشعرية نحو قصيدة عربية جديدة، صدر عن: أمانة عمّان، عمّان 2006.

9- مرايا التخييل الشعري، صدر عن: سلسلة كتب الرياض، العدد 140، الرياض، المملكة العربية السعودية 2006. وصدرت طبعته الثانية عن عالم الكتب الحديث، إربد و دار جدارا للكتاب العالمي، عمّان 2007.

10- المغامرة الجمالية للنص الشعري، صدر عن: دار الكتب الحديث، أربد / دار جدارا للكتاب العالمي، عمّان 2007 .

11- صوت الشاعر الحديث، صدر عن: اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2005.

12- أسرار التعبير الشعري، صدر عن: دار الخير للطباعة والنشر، دمشق، بدعم من وزارة الثقافة الأردنية، 2007. وقد صدرت طبعته الثانية عن كتاب الصباح، بغداد 2009.

13- عضوية الأداة الشعرية، فنية الوسائل ودلالية الوظائف في القصيدة الجديدة، صدر عن: دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمّان 2007.

14- شعرية الحجب في خطاب الجسد، صدر عن: المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء 2008.

15- تأويل النص الشعري، صدر عن: عالم الكتب الحديث، إربد ودار جدارا للكتاب العالمي، عمان 2009.

16- شيفرة أدونيس الشعرية، سيمياء الدال ولعبة المعنى، صدر عن: الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ومنشورات الاختلاف، الجزائر، 2009.

17- سيمياء الموت، تاويل الرؤيا الشعرية صدر عن: دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، دمشق 2010.

18- العلامة الشعرية، قراءات في تقانات القصيدة الجديدة، صدر عن: عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن 2010

19- الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر، الكتابة بالجسد وصراع العلامات، قراءة في الأنموذج العراقي، صدر عن: دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، سلسلة نقد، العدد 5، 2010 .

وباستقراء هذه المجموعة من الكتب يمكن تأشير عدد من الملاحظات قد تحدد إطاراً ما لطبيعة هذه الدراسات من حيث توزيعها على تشكيلات معينة: فالملاحظ أن الناقد في اغلب عنوانات كتبه كان يحدد هدفه مباشرة فلم يلجأ الى عنوانات متخيلة او مصاغة صياغة شعرية على غرار عنوانات الناقد "**حاتم الصكر**" مثلا، كما أن كلمة "شعر" ومشتقاتها قد كانت هي المسيطرة على أغلب العنوانات، فنجد "**الشعر والشاعر والشعري والشعرية وشاعرية**"، وبعض العنوانات قد استخدمت كلمة "**قصيدة او القصيدة**"، كما وان العنوان يشي جزء منه بطبيعة القراءة او بمحتوى القراءة والجانب الذي تهتم به، فنجد فيها "**جماليات القصيدة**.." و"**شعرية القصيدة** .." و"**حركية التعبير** .." و"**مرايا التخييل** .." و"**عضوية الأداة** .." وغيرها. ولو فتشنا مضمون الدراسة لوجدنا أن العنوان يعبر تعبيرا مباشرا وواضحا عنه. هذا خلا بعض العنوانات التي حملت عبارات لا تشي مباشرة بمحتوى مضمونها مثل "**شعرية طائر الضوء**" و"**صوت الشاعر الحديث**".

والملاحظ على هذه الكتب أنّ منها ما يتناول ظاهرة شعرية أو تقانة أو عنصراً، أي أن المستهدف من الدراسة مباشرة هو الشعر سواء أكان على صعيد التشكيل أم التعبير، ومنها ما يركز في دراسته على الشعراء انفسهم في سياق دراسة جزئية معينة من نصوصهم متناولا الظاهرة او التقانة او العنصر المدروس، فجاءت دراسات تتناول شعر "**أمل الجبوري**" أو "**أدونيس**"، وقد يلتفت الناقد الى مجموعة شعراء ضمن الاطار القطري الواحد، مثل "**رؤيا الحداثة الشعرية**" التي خصصها لشعراء من الأردن فقط، أو كتاب "**الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر**" التي اختار الشعراء العراقيين ليكونوا ميدان الدراسة.

ثانيا: أما القسم الثاني من الكتب فهي التي تتناول **النص النثري الإبداعي**، وفي جانب بارز منه ما يختص بالجانب السردي وتقاناته، أو السِيري، ونجد للناقد فيه هذه الدراسات:

1- السيرة الذاتية الشعرية قراءة في التجربة السيرية لشعراء الحداثة الحداثة العربية، صدر عن: الشارقة، الامارات العربية المتحدة، 1999. وصدرت طبعته الثانية عن عالم الكتب الحديث، إربد ودار جدارا للكتاب العالمي، عمّان 2997 . وقد حملت هذه الطبعة وسم: الطبعة الأولى وهذا خطأ بيّن.

2- تمظهرات التشكل السيرذاتي، قراءة في تجربة محمد القيسي السيرذاتية، صدر عن: اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2005.

3- تاويل متاهة الحكي، في تمظهرات الشكل السردي، صدر عن: دار الحوار، اللاذقية، سوريا 2007.

4- المغامرة الجمالية للنص القصصي، صدر عن: دار عالم الكتب الحديث، أربد ودار جدارا للكتاب العالمي، عمّان 2009.

5- المغامرة الجمالية للنص الروائي، صدر عن: عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن 2010.

6- المغامرة الجمالية للنص السيرذاتي، صدر عن: عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن 2010.

7- اطياف ممدوح عدوان، صدر عن دار ممدوح عدوان لنشر والتوزيع، سوريا 2008. وعلى الرغم من أنّ الكتاب هو مجموعة لقاءات أجراها عدد من الأدباء مع ممدوح عدوان ونشرت في عدد من الدوريات الأدبية، جمعها محمد صابر عبيد وأصدرها في كتاب مستقل، إلاّ أن الدراسة التي كتبها للكتاب كمقدمة كانت مهمة جدا للتنظير لجانب مهم من جوانب السيرة الذاتية وهو 'الحوار الأدبي'، وهو ما سوّغ للبحث إدراج هذا الكتاب ضمن هذه المجموعة من الكتب.

يمكن تسجيل مجموعة ملاحظات فيما يتعلق بمسرد الكتب النقدية التي تتناول النص النثري، لعل أبرزها أن ما عناه الناقد بالدرجة الأساس هو قضية السيرة الذاتية التي حظيت منه باهتمام خاص، ولعل ذلك راجع في جانب مهم من جوانبه الى قلة الدراسات التي تناولت هذا الموضوع بالدرس المستفيض والمستقصي لعناصر ومضامين وأسرار الكتابة السيرية، فجاءت هذه الكتب بوصفها محاولة لسدّ نقص في المكتبة لكتب تتناول هذا الموضوع، والناقد نفسه يؤكد على هذا الجانب من الموضوع حين يقول ((**تعد السيرة الذاتية من أكثر الأنواع الادبية تعرضا للاهمال النقدي**))[1]، كما يؤكد سببا آخر للاهتمام بهذا الجنس الأدبي ويرجعه الى أن السيرة الذاتية في السنوات الاخيرة ((**انتبه الكثير من الأدباء العرب إلى ضرورتها وخطورتها النوعية وشرعوا في وضع سيرهم الذاتية، ولا سيما الادباء الذين يمتلكون تراثا نوعيا في ميدان خصب يمكن ان ينير الطريق امام الاجيال الادبية الساعية الى تقديم مشاريعها عبر الافادة من تجارب من سبقهم**))[2].

---

(1) السيرة الذاتية الشعرية محمد صابر عبيد: 3.

(2) م ، ن: 3.

كما يمكن ملاحظة جانب آخر وهو أن أربعة كتب تحمل عنوان "**المغامرة الجمالية ..**"، وهذا مما يندرج ضمن مشروع اشتغل عليه الناقد ضمن سلسلة تحمل عنوان "**سلسلة مغامرات النص الإبداعي**" وتشمل النص القصصي والروائي والسيرذاتي، فضلاً عن النص الشعري الذي كان اول اصدار في هذه السلسلة.

أما القسم الثالث من الكتب، فهو مما يندرج ضمن الكتب التي لا تختص بنص ابداعي محدد قدر اهتمامها بجانب فكري او نقدي لا يكون النص الإبداعي هو ميدانه الأساس، على غرار ما تعودناه من دراسات الناقد، وهذه الدراسات في غالبها هي من الكتب المشتركة مع غيره من الكتّاب، وتشتمل هذه المجموعة على الكتب الآتية:

1- شعرية الكتب والأمكنة، نظم التعبير والتصوير في شعر عبد الله رضوان، صدر عن دار اليازوري العلمية، 2005.

2- اللغة الناقدة، مقاربات إجرائية في نقد النقد، صدر عن دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، 2011.

3- بلاغة القراءة، صدر عن: عالم الكتب الحديث، إربد و دار جدارا للكتاب العالمي، عمّان 2009.

والقسم الرابع هو الكتب التي اصدرها محمد صابر عبيد بالاشتراك مع نقاد اخرين، وهي:

1- علي عقلة عرسان في عيون عراقية – إعداد وتقديم، صدر عن: اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2005.

2- الكون الروائي في الملحمة الروائية "الملهاة الفلسطينية" لإبراهيم نصر الله، بالاشتراك مع د. سوسن البياتي، صدر عن: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 2007.

3- تحوّلات النص الشعري، قراءة في نماذج من شعر التسعينيات في سوريا، إعداد وتقديم ومشاركة، صدر عن: مطبعة اليازجي، دمشق 2007.

4- أسرار الكتابة الإبداعية، عبد الرحمن مجيد الربيعي والنص المتعدد، اعداد وتقديم ومشاركة، صدر عن: دار صامد للنشر والتوزيع، صفاقس، تونس 2007.

5- جماليات التشكيل الروائي، قراءة في الملحمة الروائية "مدارات الشرق" لنبيل سليمان، بالاشتراك مع د. سوسن البياتي، صدر عن: دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية 2008.

6- سحر النص، قراءة في المدونة الإبداعية لإبراهيم نصر الله، صدر عن: الدار العربية للدراسات والنشر، بيروت 2008.

7- لذة القراءة، حساسية النص الشعري، إعداد وتقديم ومشاركة، صدر عن: دار مجدلاوي، عمان 2008.

8- مرايا السرد وجماليات الخطاب القصصي، بالاشتراك مع الدكتورة سوسن البياتي، صدر عن: دار العين، القاهرة 2008.

9- سيمياء الخطاب الشعري، من التشكيل الى التأويل، إعداد وتقديم ومشاركة، صدر عن: دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان 2009.

10- قصائد من بلاد النرجس، عرض وتقديم ومشاركة، صدر عن: دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان 2009.

اما القسم الخامس من مؤلفات محمد صابر عبيد فهي النصوص الإبداعية التي أنتجها كاتبا؛ شاعرا أوساردا سيريا أو كاتب رسائل، وهذه الإصدارات هي:

1- صلاة إضافية بملابس الكاكي، وهي أولى الإصدارات الشعرية للناقد، طبع في جامعة الموصل، عام 1989.

2- عشب أرجواني يصطلي في أحشاء الريح، ديوان شعر، صدر عن: ديوان المسار، بغداد و الدار المصرية اللبنانية، القاهرة 2006.

3- رسائل حب بالأزرق الفاتح، نصوص مفتوحة، صدر عن: دار كلمات للنشر والفنون، حلب 2006.

4- الأعمال الشعرية، 1980 – 2007، صدر عن: دار المسبار للنشر والتوزيع، دمشق 2007.

5- سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح – هذه رسائلي، صدر عن: عالم الكتب الحديث، إربد و دار جدارا للكتاب العالمي، عمان 2009.

6- هكذا أعبث برمل الكلام – هذه قصائدي، صدر عن: عالم الكتب الحديث، أربد، ودار جدارا للكتاب العالمي، عمان 2009 .

الفصل الأول

الخطاب النقديّ بين الرؤية والمنهج

- حداثية وما بعد حداثية الرؤية
- الفضاء المنهجيّ وأفق المشروع النقديّ
- منهج ومناهج
- الشخصية النقدية

المبحث الأول

حداثية وما بعد حداثية الرؤية

الحداثة وما بعد الحداثة، على ما فيهما من تعانق في الوصف على ما فيهما من اختلاف في الدلالة؛ فهذه "المابعد" توحي بالانقطاع والانسلاخ والافتراق، وكأنها تعطي معنى العبور والتجاوز والانطلاق الى أمام من خلال مسيرة تركت وراءها الإرث السابق وانطلقت الى آفاق وميادين أخرى متخذة لها مسارات شتّى، وزعزعت اليقين المطمئن والروتين المعرفي والنقدي الراكد، ودعوة لإعادة النظر في مجمل الثوابت الراسخة، والعمل على مراجعة المواقف المعلنة، والإيمان بضرورة ايجاد البدائل[1].

هل نصف ناقداً ما بأنه "ناقد حداثي"؟ وهل نصف آخر بأنه "ما بعد حداثي"؟ وهل من النقاد من يجمع بين الإثنين؟ وعلى أي معيار صنفنا هذا وذاك؟

قد يتم اللجوء الى الجواب الأسهل، فنستعين بالقسمة المنهجية المعتادة التي قسمت المناهج النقدية على مناهج حداثية وما بعد حداثية، فيتمّ النظر الى مجال التطبيق النقدي فيصنف الناقد بحسب موقع المنهج الذي يتبعه والآليات التي يستخدمها، فيتم تصنيفه تبعاً لتصنيف منهجه، ضمن "شجرة العائلة" _ بحسب محمد صابر عبيد _. على أنّ من الدارسين من لا يرى إمكانية للتفريق بينهما ((**فهم يرون أن ليس هناك سور صيني يفصل ما بين الحداثة وما بعد الحداثة. حيث يمكن أن يكون المرء حداثيا وما بعد حداثي في آن واحد، مثلما يمكن أن يكون رومانسيا وواقعيا، كلاسيكيا وحداثيا .. لأن الثقافة متنافذة بين الماضي والحاضر والمستقبل**))[2]. وعليه فإنّ التفريق ما بين الحداثي وما بعد الحداثي إن وجد في البحث فعلى نحو إجرائي لا غير.

على أنّ المسألة أعمق وأبعد من مجرد اختيار المنهج _ على أهميتها وضرورتها _، إذ لها بعد آخر يتعلق برؤية الناقد ورؤياه التي ينطلق منها في مقاربته للنصوص الادبية وطبيعة الأفكار التي يؤمن بها ويدعو الى تبنيها، فلم يعد الناقد محللا للنصوص فحسب، بل هو صاحب موقف ورؤية ورأي وفكر فـ ((**النص الحداثي هو نص الفكر والمعرفة المعقدة، والثقافة المتعددة الروافد، .. وبناءً**

---

(1) ينظر: الأسس الفلسفية لنقد ما بعد الحداثة، محمد سالم سعد الله: 41.

(2) الاختلاف والائتلاف في جدل الأشكال والأعراف، مقالات في الشعر، طراد الكبيسي: 15.

عليه فما من ناقد كبير الا وهو مثقف كبير، ومفكر كبير، على أن يكون متسلحا بالوعي الحضاري، قادرا على الإفادة الواعية من حقول المعرفة الانسانية المختلفة، مستطيعا خلق المصطلحات الأصيلة المرتبطة ببيئته وحضارته، والمساعدة على بلورة أفكاره وطروحاته)) [1] التي من خلال قراءتها يتبين موقفه وتتحدد رؤيته ورؤياه الى الأحداث والأشياء والمواقف والتي سيكون نقده انعكاسا لها سواء على صعيد الاختيار، أم صعيد الرأي النقدي المعروض في مسرح الاختيار.

ومادام الناقد كاتبا ومفكرا فإنّ ((من حق كل كاتب مفكر ان يثير الأسئلة الخالصة له، ويبدي القلق المندلع من نفسه؛ ثم يجتهد في الإجابة عنها بطريقته الخاصة هو أيضا. وحتى إذا تساءل ولم يُجِب، وقلق ولم ينته الى اطمئنان، فإنّ تلك المساءلات تظل في حد ذاتها أضربا من الأجوبة؛ فالعجز عن الإجابة عن السؤال، جواب، والصمت، أيضا، جواب)) [2]. إذاً فالناقد كيان، والنقد فضاء واسع تتجلى فيه خصائص ذلك الكيان. وتحديد الأطر العامة أو الخاصة لكل كيان يرجع أساسا الى طبيعة موقفه المعلن ومدى استجابة طروحاته الى ذلك الموقف المبني على أسس ثابتة ومعلومة وواضحة المعالم ومحددة الأركان، ونعني بها ضرورةً ((وجود نظرية أدبية تستند الى أسس علمية مدعمة بالبراهين وموثقة بالعلم الصحيح .. وهذا شرط أساسي لا بد من توفره لكي يكون الناقد قادرا على إعطاء حكم صحيح، أو تقرير رأي سديد، وهذا هو الشيء الوحيد الذي يشفع لرأي الناقد لدى القاريء)) [3]. وبهذا المعنى يصف محمد صابر عبيد رؤيته بقوله ((رؤيتي بدأت حداثية وانتهت مابعد حداثية)) [4]، في تحديد عام لطبيعة الرؤية التي يتبناها ويشتغل عليها في مسيرته النقدية.

الحداثة بوصفها مفهوما، أصابها الكثير من التشويش وعدم وضوح الرؤية حتى في أرضها وعند دعاتها، نتيجة لعوامل عدة لعلّ أبرزها راجع الى رؤى الحداثيين انفسهم، وطبيعة فهمهم للتسمية، فضلا عن طبيعة المنطلقات والمفاهيم الفلسفية التي ارتكزت عليها رؤيتهم الحداثية التي انطلقوا منها [5]، فاذا جئنا الى تعريف الحداثة وجدناها _ على كثرة التعريفات _ تنطلق من نقطتين

---

(1) دلالة المدينة في الشعر العربي المعاصر، قادة عقاق: 10.

(2) سؤال الكتابة ومستحيل العدم، طقوس الكتابة السردية، عبد الملك مرتاض، بحث منشور في كتاب الملتقى الدولي حول السرديات 2003: 3.

(3) الموقف من الحداثة ومسائل اخرى، عبد الله محمد الغذامي: 19 – 20.

(4) لقاء شخصي مع الناقد، في جامعة تكريت 23/6/ 2011.

(5) ينظر: مقاربات في مفهومي الحداثة وما بعد الحداثة، علي وطفه، مجلة فكر ونقد، عدد 35.

مركزيتين؛ الأولى تاريخية، ترى بأنّ الحداثة ((**حقبة تاريخية متواصلة تمتد على خمسة قرون، بدءا من القرن السادس عشر بفضل حركة النهضة وحركة الاصلاح الديني، ثم حركة الانوار والثورة الفرنسية، تليهما الثورة الصناعية، فالثورة التقنية، ثم ثورة المعلومات**))[1]، ومن هذا المنطلق وتحته يقع أكثر التعريفات التي تربط الحداثة بعنصر الزمن، والثورة على القديم، وأنها كل ما هو حديث إزاء كل ماهو قديم.

أمّا النقطة الأخرى، فإنها فلسفية ترى أنّ الحداثة ((**مجموعة من العمليات التراكمية التي تطور المجتمع بتطور اقتصاده وأنماط حياته وتفكيره وتعبيراته المتنوعة**))[2]، فهي إذاً ليست عملية محددة تنبثق دفعة واحدة وإنما عمليات تراكمية متتالية.

أمّا تعريفات الحداثة التي ارتبطت بالجانب الأدبي، فإنّ أغلبها تشير الى النصف الأول من القرن العشرين كمنطلق لميلادها، ويجعل النقاد الحداثة كمجموعة من الثورات التي حطمت الاتجاه الواقعي والرومانسي واتجهت نحو الإغراق في الرمزية من خلال الاتجاهات الانطباعية والتعبيرية والسريالية والوجودية[3]. ويرى ممدوح السكاف أنّ ((**الحداثة كمفهوم ما يزال غامضاً لدى جمهرة من دارسيها والمتعاملين معها، أولاً لأنّ لكلّ عصر حداثته وثانياً لأن لكلّ شاعر حديث متميز حداثته الخاصة به أيضاً لكنني أعتقد أن الحداثة تعني فيما تعنيه الاكتشاف المستمرَ للأشكال الأدبية المستجدة والثورة على النمطية الأسلوبية المستعبدَة والخروج من الأقفاص المتوارثة، بل إنني أعتقد أن لكل نص حديث حداثته الشخصية، أقصد حداثته المميزة له عن نص حديث آخر**))[4]. أما الحداثة عربياً، فإنّ مدلولها النقدي بوصفها مصطلحا ((**لم يكتسب دلالته النقدية الجديدة، يتردد صداه المثقل بظلال الحركات الأدبية في الغرب، في الكتابات النقدية العربية، الا بعد ظهور حركة الشعر الحر، وثباتها في وجه التيارات المضادة لها في الخمسينيات والستينيات**))[5] من القرن العشرين. وإن وجدنا من النقاد من يزعم أنّ جذور الحداثة العربية هي أبعد غورا في الزمن من الحداثة الغربية، فأدونيس وفي معرض تبريره لموقفه الحداثي يدّعي أن الحداثة العربية قد بدأت في

---

(1) روح الحداثة، طه عبد الرحمن: 23.

(2) فلسفة الحداثة، فتحي التريكي: 25.

(3) ينظر: دليل الناقد الأدبي، سعد البازعي وميجان الرويلي: 224.

(4) حداثة الشعر العربي المعاصر .. الى أين؟ ممدوح السكاف، مجلة الموقف الادبي، العدد 445 ، ايار 2008.

(5) الحداثة وبعض العناصر المحدثة في القصيدة العربية المعاصرة، عبد الله احمد المهنا، مجلة عالم الفكر، م 19 ، ع 3 . الكويت، اكتوبر، نوفمبر، ديسمبر ، 1988: 596.

القرنين الثاني والثالث الهجريين، بدأت بوادره في اتجاه ((**شعري جديد تمثل في بشار بن برد وابن هرمة والعتابي وأبي نؤاس ومسلم بن الوليد وابي تمام وابن المعتز والشريف الرضي وآخرون**))[1].

أمّا ما بعد الحداثة فإن هناك شبه إجماع لدى الدارسين على صعوبة إعطاء تعريف محدد لها، إلا أن ملامحها تتحدد من خلال إعطاء توصيف لها أحيانا، أو من خلال مقارنتها بالحداثة لإبراز الفروق بينهما أحيانا أخرى، والسبب في ذلك أن ما بعد الحداثة مفهوم فضفاض وغامض[2]، فهناك صور متعدّدة من ما بعد الحداثة.

وقد كان هناك تفاوت بسيط بين الدارسين في تحديد بداية ظهور المصطلح وأول من استخدمه وفي تحديد مفهومه، فمنهم من يقول إن ((**مصطلح "مابعد الحديث" postmodern و "مابعد الحداثة" postmodernism قد ظهر على سطح الأحداث في الأربعينات والخمسينات، وشاع استخدامها في العقد التالي كمصطلحين تنظيميين في المقالات النقدية التي ترصد أدق التغييرات التي تطرأ على المعايير الثقافية. وكان "مابعد الحداثة" يقدم منذ البداية وجهة نظر جدلية للإستجابة الحسية ولغة الجسد حول التحليل الفكري**))[3]، ومنهم من يرى أن آرنولد توينبي أول من استخدم مصطلح ما بعد الحديث في أجزاء عدة من كتابه a study of history الذي صدر بين عامي 1939 – 1949، إذ يستخدم هذا المصطلح للإشارة الى التغيرات التي شهدتها الحضارة الغربية منذ نهاية القرن التاسع عشر[4]. أما "كولر" فيعد حقبة الخمسينيات هي حركة مبكرة لما بعد الحداثة، واما السبعينيات فيعدها بداية لما بعد الحديث[5]، ولكن "سميث" قد استخدم مصطلح ما بعد الحداثة بوصفه التيار المضاد للحداثة[6].

يشير مصطلح "**ما بعد الحداثة**" إلى حركة فلسفية ثقافية، إلاّ أنّه من الصعب تحديد مدلوله وضبطه في تعريف جامع مانع. ولعلّ أبرز ما يعرّف بهذا المصطلح ويكشف مدلوله نزعته إلى ردّ الحداثة rejection of modernism ونقضها[7].

---

(1) زمن الشعر، أدونيس: 27.

(2) مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة، محمد الشيخ وياسر الطائري: 19.

(3) الحداثة وما بعد الحداثة، بيتر بروكر: 12.

(4) ينظر: مابعد الحداثة، ماركريت روز، ترجمة احمد الشامي: 8.

(5) ينظر: م ، ن: 27.

(6) ينظر: م ، ن: 30.

(7) ينظر: الخطاب والقارئ.. نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة، حامد أبو أحمد .

ومن تعاريف ما بعد الحداثة، وإن كان يتصف بالغموض، تعريف جون فرانسوا ليوتار Lyotard لها بأنها: الشكّ فيما وراء القص"[1].

وفي عام 1984م كتب "فريدريك جيمسون" في تصديره للترجمة الإنجليزية لكتاب ليوتار THE POSTMODERN CONDITION يقول: إن ما بعد الحداثة، كما تفهم بصفة عامة، هي الخروج على الثقافة السائدة والإستيطيقا السائدة، وانفصال عن وضع اقتصادي اجتماعي معين في لحظة ما تحدد في مواجهة الابتكارات والتجديدات البنيوية التي أتت بها ما بعد الحداثة[2].

وقد تنوعت تعريفات "مابعد الحداثة" وتعددت الى الدرجة التي حدت بـ "أمبرتو إيكو" أن يصف هذا المصطلح بأنه ((**مصطلح صالح لما هبّ ودب**)) [3]، لكنه في الأعم الأغلب ارتبط هذا المفهوم ارتباطا وثيقا بالرأسمالية وبالتوجه الإمبريالي، والغزو الفكري والحضاري الذي تمثل في اخر معطياته بالعولمة وما يتبعها من محاولة للهيمنة على مقدرات الشعوب ومحاولة طمس الهوية الحضارية والثقافية للشعوب المتباينة وربطها جميعا بهوية جديدة قائمة على ما تفرزه حضارة الغرب من معطيات حضارية، ومن ثم سلخ الهوية المتفردة وخلق هوية اخرى مرتبطة ارتباط التابع بالمنجز الحضاري الغربي الذي استخدم وسائل الاتصال الحديثة والثورة المعلوماتية والتقنية من اجل ربط الشعوب بعجلته وخلق مجتمعات استهلاكية تكون أسواقا جديدة وواسعة للمنجز التقني والتكنولوجي الغربي.

تقوم ما بعد الحداثة على قضيتين أساسيتين. الأولى على المستوى الأنتولوجي "أي ما يتعلق بطبيعة الوجود"، والثانية ابستمولوجية "أي نظرية المعرفة"[4]. والقضية الأولى والأساسية التي تقوم عليها ما بعد لحداثة هي أنه ليس هناك حقيقة مطلقة، أي حقيقة صادقة في ذاتها، بل إن الحقائق يصنعها المجتمع بجوانبه الثقافية المتعددة لأفراده. فليس هناك "حقيقة" يجب أن يقرّ بها الجميع، وليس هناك حق مطلق، بل الحقيقة تصنع عن طريق اللغة وفي داخل ذهن الإنسان وحده، ومن ثم فما يقال عن التقدم أو التطور الذي رافق "الحداثة" أو الذي تدعو إليه ليس إلا خرافة، وما يقال عن

---

(1) ينظر: م ، ن: 195.

(2) ينظر: م ، ن: 225.

(3) من الحداثة إلى ما بعد الحداثة، إشكالية ونقد، طيب تيزيني، مجلة الكرمل، عدد54، رام الله، شتاء 1998، ، ص160.

(4) ينظر: مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة، محمد الشيخ وياسر الطائري: 27.

قدرة العقل على "اكتشاف" الحقيقة إنما هو وهم. فالحقيقة لا تكتشف، لأنه ليس ثمة حقيقة أصلا، وإنما الحقيقة "تخلق" ولا تكتشف، فالإنسان هو الذي يخلق حقائقه. "فأفكارنا ليست انعكاسا للواقع بل قراءة له، وهي قراءة تتخذ صيغا أسطورية وإيديولوجية ودينية ونظرية، وكل منظومة معتقدية تعتقد أنها تمتلك الحقيقة وتميل إلى اعتبار كل ما يناقضها ويخالف حقيقتها أكذوبة أو خطأ. إن فكرة الحقيقة هي المنبع الأكبر للخطأ، والخطأ الأساسي يقوم في التملك الوحيد الجانب للحقيقة"[1].

القضية الأساسية الثانية التي تقوم عليها مابعد الحداثة قضية إبستمولوجية أي تتعلق بطبيعة المعرفة، أو العلاقة بين الشيء المعروف وبين العارف أو الباحث، وهي أنه ليس من الممكن الفصل بين الملاحِظ والشيء الملاحَظ، أو بين الباحث والمبحوث. فالحقيقة إنما هي تصورنا أو إدراكنا للحقيقة في سياق ذاتي واجتماعي محدد . ويتساءل ما بعد الحداثيين: كيف نعرف أن الصورة التي في أذهاننا مطابقة للواقع الخارجي؟ لا يمكن هذا، على ما يرون، إلا بأن يقف الإنسان خارج نفسه ويقارن بين ما في ذهنه وما في الواقع الخارجي. وبما أن هذا غير ممكن فليس لدينا طريقة للتأكد من أن هذه المطابقة دقيقة. فليس لدينا إلا الشك فالنظرية ما بعد الحداثية ترفض المعادلة الحداثية القائلة بالعقل والحرية، وتسعى إلى بيان الإشكالية في الصيغ الحداثية للعقلانية بوصفها عامل اختزال وإلغاء وقهر. وتميل الحداثة إلى النظر للمعرفة والحقيقة على أنهما محايدتان وموضوعيتان وتأخذان صبغة العالمية والعموم وهما وسيلة للتقدم والتحرر يحللهما فلاسفة ما بعد الحداثة على أنهما عناصر متداخلة للسلطة والهيمنة[2].

وعودة الى الحداثة، فإنه وعلى الرغم من ارتكاز أغلب تعريفات الحداثة على مسألة الزمن كمنطلق للتعريف، إلا أنّ من النقاد من لا يعوّل كثيرا على هذه المسألة في تعريفها ويرى أنها قاصرة عن اعطاء التعريف صفته الجامعة المانعة؛ فالتعريفات المختلفة والتسميات المتعددة مثل "الحركة الحديثة، والتراث الحديث، والعصر الحديث، والزمن الحديث والمزاج الحديث" لم تستطع أن ترشح هذا المفهوم وزادته إبهاما لأنها تسميات عامة غير محددة وتتداول على لسان عامة الناس قبل أن تكون مادة بيد النقاد، كما انها لا ترتكز الى حقبة الحداثة إلا من جانب ارتباط ماهو حداثي بعنصر

---

(1) ينظر: المناحي الجديدة للفكر الفلسفي، سالم يفوت: 91.

(2) ينظر: أثر "ما بعد الحداثة" في التعليم نظرة عامة، د. راشد بن حسين العبد الكريم، ورقة مقدمة للقاء الجمعية السعودية للعلوم التربوية والنفسية، اللقاء السنوي الرياض ، 1424.

الزمن[1]. ومحمد صابر عبيد يؤمن بهذا حين يرى أن وصف القصيدة بـ" الحديثة " يرافقه نفس الإشكالات والتدخلات والحوارات والأوهام التي رافقت مصطلح الحداثة، والتي تعني _ أي القصيدة – ((**القيمة الفنية الجمالية المناسبة للعصر ولجوهر النوع، ولا تعني المعطى التاريخي قطعا**))[2]، ولكن في جانب مهم من جوانب التفريق النظري – على الأقل وفي السياق الأدبي تحديدا – بين المفهومين؛ فإن الحداثة قد مجدت العقل ورفعته الى اعلى مراتبه وكانت منطلقاته تستهدي من وحي عمله، فجاءت ما بعد الحداثة لـ ((**تغادر العمل العقلي بامانته وشفافيته الى العمل النصي بتموجاته وهشاشته وتبدلاته، وإطلاق وصف ثقافي على كل شيء في العالم، والتخفيف الحاد من فكرة المعنى لصالح فكرة اللعب الحر بالشفرات**))[3].

لم يعد من السهولة على ناقد ما أن يكون حراً تمام الحرية في اختيار نوع الانتماء النظري الذي يسلكه أو المنهج الذي يتبعه دون ان يكون لمؤثرات اخرى فاعلة في ميدانه أن تفعل فعلها في طريقة الاختيار ونوعية التوجه. إنّ الناقد لا يمكنه بحال أن يعكس رؤيته المجردة فقط المبنية على ذاتيته المستبطنة في اختياراته، سواء منها في المنهج أم في ميدان الدراسة النصية للنص المختار، إنما أصبح الناقد عرضة لمؤثرات فاعلة تتحكم وتضغط وتدفع الى اتجاهات محددة تفرضها طبيعة ما هو سائد ومطروح على الصعيد الأدبي والثقافي. وليس معنى هذا أن الناقد ريشة في مهب الريح لا يقوى على مقاومة التيارات مهما كانت لا تتواءم مع تفكيره وطبيعته، إنما معناه انه متأثر كما هو مؤثر، ومنفعل كما هو فاعل فيما يدور حوله، ومنساق بطبيعة الحال مع توجهات القيم التي هي سائدة في واقعه الثقافي والفكري والحضاري.

لقد غدا واقع الأدب الراهن وواقع النقد معه خاضعين لمؤثر الحداثة التي سادت كقيمة معرفية وطريقة تفكير ورؤية حضارية، مع كل ما صاحبها من انتقادات وما أثارته من جدل ونقاش فيما يتعلق بصلاحية افكارها للقيام والتمثل في بيئة غير بيئتها التي نشأت فيها، ومدى إمكانية نشوء حداثة عربية تتأقلم مع الواقع العربي وتتطابق مع خصوصيته ونمط تفكيره، ومهما تكن نتيجة الاختلاف فإنّ الذي لا شكّ فيه أنّ طروحات الحداثة وأقاويل رعاتها قد لاقت صداها عند الكثيرين في البيئة العربية، ولاقت اعتراضا مهما عند الكثيرين ممن عدّوا الحداثة تجاوزا وانقطاعا

---

(1) ينظر: الحداثة، مالكم برادلي وجيمس ماكفارلن، ترجمة مؤيد حسن فوزي: 1 / 22.

(2) جماليات القصيدة العربية الحديثة، محمد صابر عبيد: 6.

(3) صوت الشاعر الحديث، محمد صابر عبيد: 11.

عن تراث الأمة الفكري والحضاري، بل عدّوه اعتداءً صارخا ومؤامرةً كونية غايتها سلب الأمة هويتها الفكرية والحضارية من اجل الإنسلاخ عن ماضيها بكل انجازاته على الصعيدين الديني والفكري من أجل تمرير مشروع الاستعمار الكوني الجديد[1]. وعلى الرغم كل هذا فإنّ فكرة الحداثة قد راجت على صعيد واسع وترسخت الكثير من مفاهيمها ورؤاها وغدت قيمة حاضرة تفعل فعلها على مختلف الأصعدة، نتيجة عوامل عديدة ليس هذا محلها[2].

إنّ من ضمن مقترحات الحداثة الرئيسة التي ولجت مع غيرها من المفاهيم الاخرى، هي القضية المنهجية التي هي جزء لا يتجزأ من المنظومة الفكرية الحداثية الواردة، التي لا يصحّ الادعاء بتمثل قيمها دون الاستعانة بطروحاتها المنهجية التي رافقتها.

بدأت المناهج النقدية الحداثية بالحضور في البيئة النقدية العربية في مرحلة متأخرة كثيرا عن فترة نشوئها وارتقائها في بيئتها ومن ثم الخروج عليها نحو مرتقيات أخرى حملت معنى التجاوز والنقض، بل الثورة على ما نادت به وكرست مقولاتها من أجله، وهو ما تمثل بما صار يعرف بما بعد الحداثة[3]. أي يمكن القول إنّ النقاد العرب قد تلقوا الحداثة وما بعدها دفعة واحدة أو تكاد، فكان عاملا مهما من عوامل التخبط وعدم التمثل الصحيح للمناهج النقدية والمعطيات الفكرية لهذا الوافد الجديد، إلا أنها _ المناهج الحداثية _ بدأت تظهر منذ اواسط الستينيات، خجولة أول أمرها، وصولا الى أواسط السبعينيات التي شهدت ((**شظايا متفرقة لمناهج متعددة تطرح نفسها جميعا في ساحة النقد الأدبي وبصفة خاصة الجانب النظري منه**)) [4]. لكنها وفي اواسط الثمانينيات بدأت تفرض حضورها على الساحة الثقافية، والأدبية خاصة، في تلك الفترة _ أواسط الثمانينيات _ كان محمد صابر عبيد قد بدأ بنشر أولى مقالاته في الصحف العراقية، وكانت أولى كتاباته النقدية

---

(1) ينظر: المرايا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية، عبد العزيز حمودة: 27.

(2) للاطلاع على جزء من تفاصيل الخلاف حول مشروع الحداثة ومدى ملائمتها للبيئة العربية، ينظر: الحداثة والتراث دراسات ومناقشات، محمد عابد الجابري: 16 وما بعدها. الموقف من الحداثة ومسائل اخرى، الدكتور عبد الله محمد الغذامي: 12 – 57.

(3) مثل خروج جاك دريدا عن البنيوية الى التفكيك ومحاولة ايجاد نظرية نقدية شاملة تبغي قراءة النصوص الفلسفية والمعرفية والثقافية والإبداعية المتنوعة .. وفشل البنيوية في تحديد السمات الكلية لحركة الدوال ومراهنتها على فكرة الانساق .. وعدم إعطائها منزلة فاعلة للتلقي. ينظر: الأسس الفلسفية لنقد ما بعد الحداثة، الدكتور محمد سالم سعد الله: 162.

(4) البحث عن منهج، سيد البحراوي:105.

المنشورة تستهدي بالمنهج النصي في الدراسة[1]، وكان محمد صابر عبيد في هذه المقالات ((**من النقّاد النصّيين الذين عنوا بتحليل قصائد محددة تحليلاً نصّياً يكتفي بما تقدمه له مفردات القصيدة ويكشف من خلال تحليل تلك المفردات المعاني العميقة الكامنة في النصّ الذي ينقد**)) [2]، فكان يستوحي النص وحده من دون أي وجهة نظر مسبقه تستوحي الشاعر وزمانه ومكانه أو ظروفه النفسية والاجتماعية أو أي شيء مما هو خارج النص، وفي هذا نجد محمد صابر عبيد متوائماً مع دعوته التي سيدعو اليها فيما بعد مع عدد آخر من النقاد الى مشروع نقدي جديد في العراق، مستلهمين أسساً ورؤى حداثية، ويقوم على أسس منهجية سليمة وواعية بحدود مشروعها وطروحاته وما يدعو اليه. وهذا المشروع وإن لم يُكتب له الاستمرار، إلا إنه بلا شك قد القى بظلاله على مسيرة وتفكير محمد صابر عبيد، الى الدرجة التي يمكن معها القول إنه قد تحمل وحده عبء الاستمرار في تبني ما جاء به من طروحات، إن لم تكن على صعيد التنظير النقدي فعلى صعيد التطبيق، وهذا ما سندرسه في مبحث 'الفضاء المنهجي وأفق المشروع النقدي'.

يكشف محمد صابر عبيد دوما عن طبيعة رؤيته ومنهجيته، ويقرر بأنها رؤية حداثية تنطلق من النص، تبدأ به وتنتهي إليه، تستهدي بهدي المنهج النصي ومنطلقاته، مع عدم تجاور المنهجيات الأخرى في العملية الإجرائية، مستعينا بخصوصيته وتفرده النابع من رؤيته وذوقه الخاص، يقول الناقد ((**رؤيتي النقدية عموماً هي رؤية حداثية، تتعامل مع الأجناس والظواهر والنصوص على أساس خصوصياتها من جهة، وعلى أساس المنهج النصّي الذي أستخدمه داخل هذه الرؤية، والذي لا يتلبّث على نحو كلّي داخل فكرة النصوصية، بل يُخضِع هذه النصوصية لذوقي ومزاجي وثقافتي وحساسيتي ولغتي النقدية، وعلى هذا فإن المنهج هو مجموعة الأدوات والآليات التي تخضع لهذا الذوق والمزاج والثقافة والحساسية، وليس العكس، في السبيل إلى تأسيس ملامح أسلوبية خاصة في الممارسة النقدية على صعيد الإجراء خاصة**)) [3].

ولا شكّ في أنّ محمد صابر عبيد ينطلق من رؤيته الحداثية في اختياره للنصوص المدروسة، ولقد كان من ضمن الثوابت التي أرستها الرؤية الحداثية الاحتفال بالهامشي، وإبراز مواطن وأماكن

---

(1) من مقالاته النقدية المبكرة: مرونة الحركة الشعرية في قصيدة الدخان لحسب الشيخ جعفر، وقد نشرت في جريدة الثورة، بغداد 20 / 5 / 1985 . ينظر: اتجاهات نقد الشعر العربي في العراق، مرشد الزبيدي: 199، الهامش.

(2) اتجاهات نقد الشعر العربي في العراق، مرشد الزبيدي: 199.

(3) لقاء مع محمد صابر عبيد، اسماعيل البويحياوي ، مجلة 'قاب قوسين'، الخميس 24 / 3 / 2011.

وشخصيات لا تحظى بالشهرة الكبيرة، فإنّ محمد صابر عبيد قد تناول بالدرس شعراء كثيرين خالف في تناوله لهم ما درج عليه أكثر النقاد من دراسة أدب الكبار المشهورين من الأدباء، وتجنُبُ، ما وسعهم ذلك، الالتفات الى شعراء وأدباء إلا إذا كانوا في المقدمة، ضمن ما تعارف عليه من تصنيف الأدباء الى أدباء في المقدمة أو في غيرها، لكن محمد صابر عبيد لم يتحرج من دراسة شعر شعراء، أو تجارب قصاصين لهم مجموعة واحدة لا أكثر، أو لم يذكر لهم مساهمة كبيرة في الأدب؛ ففي دراسته لقصيدة النثر، مثلا، كان الكثير من الشعراء الذين تمّت دراستهم هم ممن لهم تجارب صغيرة، وربما كان هو أول ناقد يدرسهم، أو ينوّه بشعرهم، بل زاد من ذلك بأن جعل قصائدهم علامة على السمات التي صارت تسم قصيدة النثر في العراق[1]. ويذكر الشاعر العراقي "عبد الرزاق الربيعي" أنّ محمد صابر عبيد قد كتب مقالة مطولة عن قصيدة قصيرة له عنوانها "ارتباك" ((**في وقت كان الكثير من النقاد المعروفين والاكاديميين يتحفظون في قول كلمتهم بشاعر شاب**)) [2]، وهذا وغيره كثير مما عرف عن محمد صابر عبيد وقوفه الى جانب جيل الشباب من الشعراء أو الادباء وتوجيه خطاهم الى الطريق السليم. إنّ هذا الموقف نابع أساسا، كما يؤكد عليه الناقد، من موقفه من كل ما هو جديد – مع التأكيد على أن الجدة هنا لا تعني الحداثة –، سواء أكان على صعيد الإبداع أم على صعيد المبدعين، فيقول ((**موقفي من حيث المبدأ مع أي جديد مهما كان، حتى يتمكّن من إثبات قدرته على الحياة بحيث يصبح ظاهرة معترف بها، أو العكس، إذ إنني دائماً مع فسح المجال وإعطاء الفرصة لكلّ مغامرة إبداعية، ولي ثقة مطلقة بأن الزمن كفيل بغربلة المغامرات، ولا يبقى في النهاية سوى ما هو صالح وحقيقي ومبدع**)) [3].

لقد ((**انطلق النقد العربي الحديث من أفكار وآراء ترفض الاتجاهات التقليدية، وتحاول أن تؤسس لاتجاهات جديدة في جانبيها التنظيري والتطبيقي**)) [4]، واتبعت الحداثة النقدية العربية وهي تجوس أرض الشعر وتفتح مستغلقاته، أنساقا نقدية عدة كانت هي الأبرز والأوضح في مقارباتها الحداثية للشعر وللأدب عموما بمختلف أجناسه، وهذه الأنساق هي النسق الموسيقي والنسق

(1) ينظر: الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر، محمد صابر عبيد: 7.

(2) محمد صابر عبيد.. شاعر في طريق النقد، عبد الرزاق الربيعي، مقال ضمن كتاب "طائر الفينيق محمد صابر عبيد الشاعر الناقد": 112.

(3) لقاء مع محمد صابر عبيد، اسماعيل البويحياوي، مجلة قاب قوسين.

(4) القيمة المعرفية في الخطاب النقدي، مقاربة أبستيمولوجية في نقد النقد الحديث، محمود عايد عطية: 51.

الأسطوري والنسق الصوري والنسق الرؤيوي[1]، وهي أنساق شاملة لمعظم الجوانب الحداثية في الأدب، مع الاختلاف بين النقاد في درجة الأخذ بين نسق وآخر، إلا أن اعتماد أحد هذه الأنساق لدى أحد النقاد لا يعني عدم الأخذ بالأنساق الأخرى، لكن درجة الاهتمام تختلف بين ناقد وآخر وتميل الى صالح نسق أو أكثر على حساب الأنساق الأخرى. والمؤكد أنّ محمد صابر عبيد قد تناول معظم هذه الأنساق في جوانب غزيرة من كتبه، خلا النسق الأسطوري الذي هو أقل الأنساق لديه.

إنّ الحداثة التي يتبناها محمد صابر عبيد تجلت ليس فقط في الرؤية أو المنهج انما أخذت أشكالا متعددة؛ ومنها قضية المصطلحات التي رافقت التطور والتجديد الحداثي الذي ماشى العملية النقدية وهي تعبّر الى حداثيتها المنشودة، لأنّ تجديد المفاهيم والمصطلحات شرط حيوي لأي عملية تجديد معرفي، ومن هنا جاء تجديد المصطلحات التي حاولها الناقد في سياق اقتراح مصطلح بديل يتوافق مع الرؤية الحداثية، التي بها ((**يتحدد مسار التصور الكتابي بحسب كفاءة الأدوات والعدة النقدية التي يحملها الناقد، ومستوى صلاحية شبكة المصطلحات والمفاهيم والإجراءات العاملة على هذا الصعيد، وقدرتها على أن تشحذ إمكاناتها وقدراتها بكامل طاقته الإنتاجية في ميدان العمل**))[2]، فشاع مصطلح "المقاربة" بديلاً عن مصطلح "الدراسة النقدية"، ومصطلح "القراءة" بديلاً عن مصطلح "النقد"، إذ ((**إنّ مفهوم القراءة بمعناها النشط، هو نقد ينتج معرفة بالنص، وإنّ النقد بمعناه المنتج، هو قراءة تمكّن من يمارسها من أن يكون له حضوره الفاعل في النتاج الثقافي في المجتمع، أي من ان يكون معنيًا بالحياة التي تنمو وتتغير حوله، فيساهم هو، ومن موقعه في المجتمع في تطويرها**))[3].

لقد أكّد محمد صابر على البعض من هذه المصطلحات ودعا الى استعمالها الجديد، ومنها ما استعمله من دون ذكر أو تنبيه الى ضرورة الاستخدام الجديد، خصوصا ما شاع منها وما عاد بحاجة الى تأكيد إضافي. وعن مصطلح القراءة يقول: ((**تحوّل مفهوم القراءة ليحل عموما محل النقد في السياق الثقافي الاصطلاحي، وراجت ثقافة القراءة في عمليات التعاطي النقدي كثيرا حتى أصبحت البديل الإصطلاحي للثقافة النقدية، وراحت مفاهيمها تغزو السوق النقدية بحيث نادرا ما تجد من يتحدث بغيرها على هذا الصعيد، بحيث اختلط مفهوم القارئ الناقد بالقارئ القارئ في ظل**

---

(1) ينظر: وعي الحداثة، دراسات في الحداثة الشعرية، سعد الدين كليب: 10.

(2) عضوية الأداة الشعرية، محمد صابر عبيد: 15.

(3) الراوي الموقع والشكل بحث في السرد الروائي، يمنى العيد: 13.

تسيد مصطلح القراءة وشيوعه وقوة تداوله)) [1]. وما دامت القراءة قد أصبحت ((مصطلحا نقديا له علاقة بانفتاح النص وتعدديته، وديمقراطية الناقد الذي يسمي عمله على النص قراءةً ليترك المجال لأقوال اخرى، وتأولات أخرى تعيش مع أقواله وتأويلاته حالة من التعددية التي تتناقض وتتعاضد دون أن تصل الى مرحلة المواجهة والسعي إلى إلغاء الآخر)) [2]، فإنه يصبح من الواجب التنبيه الى أن هذا التحوّل، حوّل القراءة الى منهج نقدي له قوانينه وقواعده وقد ((سلب القراءة في هذا السياق مفهومها التقليدي العام وأدخلها في سياق جديد يخضع لمتطوّر رؤيوي وثقافي، أخرج القراءة من دائرة الحرية القرائية التي لا تقوم على منهج وصارت تعاين بوصفها قيمة نقدية ذات خصائص نظرية جديدة)) [3].

يشترط محمد صابر عبيد لقيام شعر حداثي أو قصيدة حداثية اقتران مفهومي الرؤية والرؤيا واندماجهما في تشكيل القصيدة، لأنّ الشعر الجديد أساسا – عند شعراء الحداثة ونقادها المنظّرين بخاصة _ ((رؤيا، أو كشف وسيلته الرؤيا)) [4]. والرؤيا – كما يعبر عنها – مفهوم تشكيلي لا يمكن تحديده في اطار مفهومي ثابت ولا يستجيب لأفق اصطلاحي معيّن بسبب انه متعدد ومتنوع بحسب كثافة الحقل الشعري العامل فيه ودرجة انفتاحه ومستوى ثرائه وقدرته على تفسير الذات الشعرية ضمن منظورها الوجداني، لكنه في سياق من السياقات الجمالية يصبح انطباعا واستشرافا للمستقبل دائم التجدد والتوسع والانفتاح[5]. أما الرؤية فإنها مرتبطة بعمل الحواس وفاعليتها الحسية، وعليه فإنه ((تشترك الرؤية مع الرؤيا في تشييد الأنموذج الشعري بوصفه فعالية حادة الخصوصية ونظام تفكير نوعي، فالرؤيا على نحو إجرائي – إبداعي ينجزها الشاعر، وإذا كانت الرؤية – بما تنطوي عليه من عناصر ذاتية وموضوعية تحكمها الحواس – هي المرجعية الأولى التي تتشكل منها، فإن الشعر هو المرجعية الثنائية المقابلة التي تقوم على تشكيل الرؤيا وتكوينها، ومن دون حضور الطرفين المذكورين لا يمكن ان تكون هناك رؤيا، كما لا يمكن ان يكون مشروع حداثي حقيقي لإنتاج قصيدة جديدة)) [6].

---

(1) عضوية الأداة الشعرية، محمد صابر عبيد: 19.

(2) بحوث في القراءة والتلقي، تاليف مجموعة من الأساتذة ، ترجمها محمد خير البقاعي: 69.

(3) عضوية الأداة الشعرية، محمد صابر عبيد: 19 – 20.

(4) رؤيا الحداثة الشعرية، محمد صابر عبيد: 13.

(5) ينظر: م ، ن: 13 – 14.

(6) م ، ن: 13.

ويتأرجح مفهوم الرؤيا عند محمد صابر عبيد بين الرؤيا الإستشرافية والرؤيا الحلمية، أو تصبح الرؤيا هي المزج بين الرؤية العينية والرؤية الماورائية، لتصبح ((**هي الرؤية بالعين والقلب والعقل معا، زائدا الحلم، زائدا التطلع الإنساني الأرحب الذي اقترن في ذهن البشرية بتوق الأنبياء والفلاسفة والشعراء، ذلك الماورائي الذي يبدو صورة لا يعللها المنطق بالضرورة، ولكنها تكتظ بالرموز لما هو في الصلب من الكينونة واندفاعاتها**)) [1]، إذ تصبح القصيدة الحداثية – وليس الحديثة – قصيدة رؤيا بامتياز في نظره، وهو يقترح لها بديلا اصطلاحيا آخر ليسميها "**القصيدة الجديدة**" تلك القصيدة النابتة في أرض الحداثة التي تستمد طاقتها من سخونة أرضها لـ ((**تعيد تفسير المفاهيم وإنتاجها وتأويلها بحسب ضرورات نظم التفكير واستراتيجيات الإبداع**)) [2]، وتعاين جدتها ((**بالمقدار الذي تسهم فيه في الاستجابة الى روح العصر الراهن، من خلال استخدام تقانات تحاكي روح الصنعة الشعرية بمعناها الإبداعي وتسهم إسهاما حقيقيا وفاعلا ومؤسسا في تقديم قصيدة يعترف مجتمع القراءة بجدّتها على هذا المستوى، فضلا على المستويات الأخرى التي تستجيب فيها لخصوصية الجنس الأدبي ونوعه الإبداعي المبنين داخل تشكيل مميّز**)) [3]، وعليه فإن مصطلح القصيدة الجديدة يتسع كثيرا ((**ليشمل في حاضنته المفهومية جزءا مهما من تجربة العصر الشعرية، ولا يكون وقفا على شكل من دون آخر، ولا على تجربة من دون أخرى، ولا على منطقة شعرية من دون أخرى، ولا على جيل شعري من دون آخر**)) [4].

حتى إذا فتشنا عن السمات التي يجب أن تمتاز بها هذه القصيدة الجديدة وجدنا محمد صابر عبيد في مواطن عدة يحاول دائما أن يؤشر الخصائص التي تميز تلك القصيدة وتحدد لها سمات جدتها وحداثيتها؛ فيرى مثلا أن هذه القصيدة الحداثية انفتحت على أفق الخصوصية والنكهة المحلية في أنموذجها الشعبي، من خلال استلهام تراثها الوطني واستلهام موروثها الحضاري الخاص، والحديث عن خصوصية مجتمعها وحالاته الخاصة به، فصار بالإمكان والحال هذه الحديث عن شعر عراقي أو أردني أو يمني أو مغربي .. الخ، بعد أن كان واجبا في ظل الشكل العمودي الحديث عن شعر "عربي" في العراق أو سوريا أو مصر أو غيرها. وينظر محمد صابر عبيد الى هذا الأمر على أنه أحد أهم منجزات الحداثة في قصيدة الشعر الحر "التفعيلة"، كما إنه أحد أهم المبررات التي بسببها

---

(1) رؤيا الحداثة الشعرية، محمد صابر عبيد: 14 . وينظر مصدره.

(2) م ، ن: 14.

(3) العلامة الشعرية، قراءة في تقانات القصيدة الجديدة، محمد صابر عبيد: 2.

(4) م ، ن: 2.

قام محمد صابر عبيد بدراسة الشعر ضمن نطاقه القطري، كدراسة الرؤيا الحداثية عند شعراء الأردن وفلسطين.

ويرى محمد صابر عبيد أنّ القصيدة الجديدة قد انتصرت للعنصر المجازي بطاقته التقانية على العنصر الوجداني بطاقته الغنائية، فالذائقة العربية – على ما يرى – استنامت طويلا واستأنست الى نسخة واحدة ذات نمطية مألوفة تعتمد تركيبة انفعالية عاطفية تتعاطف مع الشكل أو النص الذي يخاطب منطقة الوجدان[1]. وليس معنى هذا أن يتوقف النص الشعري عن إثارة الإنفعال، وإنما ((**أن يتخلى الإنفعال في النص الشعري عن أوليته الساذجة، وقابليته المنفلتة على البوح، ويتحول بفعل قوة العقل – التي يجب أن تسيطر على تيار الإنفعال وعلى وفق ضوابطها وقوانينها – إلى أثر إبداعي ذي بنية معرفية خاصة ممغنطة بالإنفعال ومسحورة بطاقة غناء فذة في عمقها وكثافتها**)) [2] .

ويرى أنّ النص الشعري الحديث حوار دائم وديناميّ مع الأشياء، ويقوم نسيجه الداخلي عن طريق ربط الأجزاء المتوازية والمتقاطعة والمتضادة في النص الشعري، وبناءً عليه فإنه سيفقد التواطؤ التقليدي القائم مع مساحة الذهنية المحايدة للمتلقي والقائمة على خاصية الإشباع المحايد لمراكز الانتظار والتوقع فيه ((**لذلك فهي تصدم ذوق المتلقي التقليدي بما لا ينتظر. بمعنى أن المتلقي سيفقد فيها لذة تعوّد عليها، وتأسس نمط ذوقه على أساسها**)) [3]، وعليه، يقترح محمد صابر عبيد ايجاد نوع من تطبيع العلاقات مع عوالم النص الشعري الحديث، ويقترح لها أن تتدرج في مراحل ودرجات متعاقبة ومتراكبة هرميا، ضمن مراحل تتسع مساحتها على شكل دوائر، يصطلح لها إسم "دوائر الفهم المفتوحة": ((**إذ يمثل الفهم الأولي القريب الى مركز الحدث القرائي والمحيط به أصغر الدوائر، ويتمّ فيه تأسيس شكل العلاقة بين الطرفين واقتراح أنموذجها، ويتعزز ذلك في دائرة الفهم الثاني على طريق توطيد العلاقة وتوثيقها وإبراز هويتها، أما في دائرة الفهم العميق الذي يحقق أعلى درجات الفهم في هذا المضمار فإن العمل يتجه الى استثمار حقوق القارىء ومكاسبه في النص، وتكريسها كحضور ماثل جالب لنظمه وقوانينه**)) [4].

---

(1) ينظر: رؤيا الحداثة الشعرية، محمد صابر عبيد: 16.

(2) م ، ن: 17.

(3) م ، ن: 17.

(4) شيفرة أدونيس الشعرية، محمد صابر عبيد: 40.

الناقد هنا يعيد انتاج مقترح القراءة النقدية التي ترى أن النص لا بد من قراءته قراءة أولى وثانية وثالثة من أجل فهم أعمق وأشمل ولكي يستجيب للناقد حين التحليل، لكنها تصبح ضمن عملية التلقي لا عملية النقد، يمارسها القارئ العادي – الذي يسميه محمد صابر عبيد 'القارئ القارئ' ليمارس فعلا قرائيا يقترب كثيرا مما يمارسه القارىء الناقد، لا بمعنى إعادة القراءة بمفهومها العددي، مرة تلو مرة، لكن بمعنى انفتاح الذهن وتوسيع دائرة أفقه لتلقي نص جديد له من المزايا والطرائق والتقانات ما ليس لنصوص اخرى تعودت ذائقة هذا القارئ على تلقيها. وعملية التماهي القرائي الحاصل بين القارئين يؤكد عليها محمد صابر عبيد كما ذكرنا سابقا، إلا أنه على الرغم من هذه القناعة فإنه يؤكد على ضرورة التفريق والتمييز بين القارئين ((**لمعرفة الحدود النظرية والمنطقية للنشاط القرائي في فعاليته النقدية الصرف، من أجل إدراك الطبيعة النقدية لمصطلح القراءة في سياق وضعه عنوانا رئيسا للاشتغال على النصوص الإبداعية – تحليلا وتفسيرا وتأويلا**)) [1]، لكي يعرف كلٌّ حدوده ويسير على وفقها ضمن عملية ضبط منهجية تتحول فيها القراءة لا إلى فعالية إمتاعية فحسب، إنما تتحول الى ارتقاء بالذوق الى مناطق متحضرة تحدث خللا في الموازنة العقلية من اجل زرع مناطق ميتة من ذوق التلقي بطاقات خصبة قادرة على اعادة خلق النص وتحريره عقليا لاحتواء فضاءاته من أجل الوصول الى نقطة تجانس قرائي لعوالم لا يدركها سوى الشاعر.

كما وأنّ القصيدة الجديدة، أو الحديثة، تكتسب قيمتها الجمالية والفنية في بعدها الحداثي ((**من اللحظة التي تفارق فيها القيم التقليدية المتعارف عليها في القصيدة العربية، التي تشكل عائقا أمام اكتساب هذه الصفة بمدلولها المقصود، وتنفتح على آفاق ابداعية جديدة تعمق كينونتها النصية من جهة، وترتفع من جهة اخرى بمستويات علاقتها مع القارىء، على النحو الذي يجعل منه منتجا عصريا يتماهى مع مخيلة العصر ويرضي غرور القراءة وخدعها المستمرة**)) [2]، وإذا تكون الحداثة الشعرية ((**حداثة تفعيل وديمومة لا تستكين ولا تنقطع، وبقدر ما تنجح في تفعيلها وديمومتها فإنها تتمكن من الإبقاء على حداثتها، وإلا فإنها تكف عن كونها حداثية وتنزاح خارج دائرة الاهتمام الحداثي**)) [3].

يناقش الناقد تأثيرات التحديث العلمي وثورة المعلومات وأثرها على منطقة الإبداع الأدبي ويؤمن بحتمية هذا التأثير من منطلق كونه ثورة عصفت بروح بالعصر وغيّرت الكثير من

---

(1) رؤيا الحداثة الشعرية، محمد صابر عبيد: 20.

(2) جماليات القصيدة العربية الحديثة، محمد صابر عبيد: 6.

(3) م ، ن:: 6.

المفاهيم والرؤى والأفكار وأثرت في مناطق في الفكر الإنساني - والعربي منه بوجه خاص - كانت وإلى وقت قريب مفاهيم راسخة ومستقرة، ولكن **((طرحت الحضارة الحديثة بتجلياتها الأنفوميدية بالغة الإدهاش أسئلة حادة ومصيرية على منطقة الإبداع، بعد أن نجحت في فرض قوانينها وآلياتها على الحقول المعرفية كافة، بحيث إن هذه المعارف اضطرت الى إعادة تأثيث منازلها المعرفية وإعادة تقويم رؤاها وفروضها وبراهينها، على النحو الذي يناسب الفضاء الحضاري الجديد ويستجيب لتحولاته ويكافيء نواميسه))** [1]، ويناقش محمد صابر عبيد هذا التأثير على منطقة الإبداع خاصة ومن واقع المنظور العربي، خصوصا وأنه شكل تحدّيا كبيرا واجه منطقة الإبداع العربية، استجاب له عدد من الأدباء، ونكص قسم آخر فارتد الى الماضي الحضاري العربي الذي وجد فيه ملاذه الآمن في مواجهة هذا السيل الجارف من أفكار الحداثة وتقنياتها[2]، وبإزاء هذا المشكل فهم قسم من الأدباء أنّ المسألة قائمة على التحدي الذي يصل الى حدّ البقاء أو الإلغاء، فكان الرد يتمثل بالدعوة الى العودة الى مفاهيم وقيم تختص بالأنموذج العربي الحضاري ومصطلحات التراث والأصالة والهوية، وتدعو كتّاب الأجيال الجديدة الى إنجاز مشروعاتهم الإبداعية على أساس الحفاظ على الهوية الحضارية للأمة وبقائها.

وفي هذا يرى محمد صابر عبيد أنه **((على الرغم من منطقية هذه الدعوة في خطابها الذاهب الى مشروعية الدفاع عن الأنموذج الثقافي العربي على وفق هذا المنهج، إلا أن التشديد الحماسي المتمثل بـ تحدي البقاء المطروح علينا كأمة يقلل من صلاحية استيعاب المتغير الحضاري بآفاقه الكونية الشمولية المقوّضة لرغبة العزل والحجب والمنع، ويحد من رغبة الإبداع في الحرية والانطلاق والشمول والعبور والانفتاح، عبر تحطيم الحدود والحواجز والإصغاء الديناميي المرن لصوت العصر المتلون والمتشظي))** [3]، ويتحقق ذلك حين يتمكن الذهن الإبداعي العربي من تصعيد حسّ **((التواصل والتفاعل والاندفاع والمغامرة، من أجل تحويل أنموذجه الصاد والمتحصن والمتمترس والمشتغل على آلية الدفاع والاستجابة للتحدي، إلى أنموذج فاعل ومشارك ومحاور، بعيدا عن الغلو والتعصب والشعور بالنقص))** [4].

---

(1) صوت الشاعر الحديث، محمد صابر عبيد: 12.

(2) ينظر: التراث والحداثة دراسات ومناقشات، محمد عابد الجابري: 15.

(3) صوت الشاعر الحديث، محمد صابر عبيد: 12.

(4) م ، ن: 13.

ذلك على الصعيد العربي، أما على الصعيد الإنساني عامة فإنه يرى أن **((الشعر مكون حضاري – روحي ضارب في الزمن))** [1] كان أداة مواجهة في الصراع بين الإنسان وعالمه، وموازنة كبرى من الموازنات التي اقترحتها الطبيعة لإرضاء جميع الأطراف، ومخرج خطير وغامض من مخرجات الروح، وعليه كان لا بدّ من حدوث أزمة بينه وبين هذه المعطيات الحضارية التي واجهته وهددت الكثير من الثوابت وصدعت الكثير من القناعات، فكان لا بدّ أيضاً من البحث عن ملاذ آمن يمنحه قدرا من الاطمئنان والسلام ويخفف من القلق والإحساس بالهزيمة، فتجلّى هذا الملاذ في آليتين اثنتين، يرى الناقد أن الأولى هي انتحار حضاري يتمثل في **((التماهي مع معطيات الثورة الإنفوميدية والانسياق وراء لذة الانبهار وتفجر التطلعات والانغماس الكامل بها للوصول الى خلق إحساس شامل بالانتماء إليها الى درجة انعدام القول بوجود مشكلة))** [2]، أما الثانية وهي الحل الصحيح برأيه فتتمثل بـ **((اللجوء الى الخيال الإبداعي للاستعانة به في عملية التصدي والمواجهة، لأن بإمكانهـ- بما يملك من طاقات هائلة على الاستقبال والتمثل واقتراح الحلول – اكتشاف الواقع وتفسير مواجهته له، وعبر آليتي الاكتشاف والتفسير يمكن تطوير قابليات استيعاب المتغير والتفاعل معه بدلا من إنعاش فكرة التصدي الرومانسي له))** [3]، ولكن **((التفاعل لا يعني ضرورة القبول التام او الانسجام التام، بل يعني فيما يعنيه قبول 'الآخر' وإقامة جدل معه لتفادي الغربة المفضية إلى اختيار منفى ينقطع فيه الإبداع الشعري عن تاريخه))** [4].

هذه الرؤية الحداثية التي تعامل بها محمد صابر عبيد مع النصوص الشعرية ومع الأفكار والرؤى التي كانت عوامله المحركة وهو يمارس العملية النقدية، هل انعكست على صعيد مشروعه النقدي الذي يدعو إليه وإلى طريقته وأسلوب قراءته؟ ذلك ما سيحاول المبحث القادم الإجابة عنه.

---

(1) م ، ن: 14.

(2) م ، ن: 14 – 15.

(3) صوت الشاعر الحديث، محمد صابر عبيد: 15.

(4) م ، ن: 15.

المبحث الثاني

الفضاء المنهجيّ وأفق المشروع النقديّ

قبل البدءِ في بحث المشروع النقدي لمحمد صابر عبيد لا بدّ من الرجوع الى بدايات فكرة انطلقت أواخر عقد الثمانينيات في العراق، كانت تروم أن تكون مشروعا نقديا يجدد ملامح ويرسم أطر مرحلة قادمة من التفكير والعمل النقدي الأدبي، تلك هي فكرة ما سمّي بـ"**المشروع النقدي الجديد في العراق**". فقد جاء في فترة كانت المناهج "السياقية" هي المناهج الغالبة في الدراسة النقدية، وكانت هناك أسماء لنقاد بارزين تتسيد الساحة النقدية العراقية، سواء منها ماكان في الجامعة، أم خارج أسوارها مما ينشر في الصحف والمجلات الأدبية أو ما يصدر من كتب نقدية، كالناقد **علي جواد الطاهر، وداود سلوم، وعلي عباس علوان**، وقد كان لهؤلاء النقاد سطوة نقدية وموقف حاد من كل ما يمكن أن يكون تغييرا أو تطويرا للمناهج النقدية أو خروجا عما تآلفته ذائقتهم من طرائق وأساليب، فكانوا غالبا ما يقفون موقف المدافع والمنافح عن قيم الثقافة السائدة ومناهج النقد المتداولة، وتقريع أو استهجان أية محاولة تروم الخروج والإتيان بما يخالف هذه الطرائق[1].

ولا يعني هذا أنّ هذه المناهج كانت هي وحدها سيدة الموقف النقدي في الساحة، وأن ليس هناك من الدراسات ما يمكن أن يكون خروجا عن تلك المناهج السياقية وتحديا لسلطة نقدية وظفت نفسها حارسا على الفكر النقدي، بل إن هناك نقادا ومنذ منتصف عقد الثمانينيات قد استهدوا بالمناهج النقدية الحداثية، كالبنيوية والتفكيكية والتلقي وغيرها، خصوصا بعد ان بدأت هذه المناهج تغزو رويدا الساحة النقدية العربية، وكانت كتابات **كمال أبي ديب، وعبد الله الغذامي ويمنى العيد، وبنائية صلاح فضل**، وغيرهم لها وجود في الساحة وتتداولها أقلام النقاد، إن لم يكن على صعيد التطبيق النقدي المباشر، فعلى صعيد النقد النظري الذي كان في أوله غالبا ما يكون شرحا وتوضيحا واستقراءً تاريخيا لهذه المناهج الجديدة الوافدة، ومن ثم بدأت بالظهور في الدراسات التطبيقية للنقاد.

---

(1) ينظر: اتجاهات نقد الشعر العربي في العراق، مرشد الزبيدي: 57.

وعودة الى البدايات النقدية للمشروع النقدي لمحمد صابر عبيد نجد أن اسمه ارتبط بثلاثة نقاد اخرين في مشروع نقدي تبلورت ملامح بداياته في نهاية عقد الثمانينيات من القرن المنصرم، وتحديدا عام 1988 حينما تبلورت فكرة المشروع في افكار متبنيه الأربعة.

وقد رصد الدكتور "**مرشد الزبيدي**" مقالات لمحمد صابر عبيد قبل تلك المرحلة بسنوات تبنى فيها طروحات الاتجاهات النصية في النقد لعل أقدمها مقالة "مرونة الحركة الشعرية في قصيدة **الدخان**" لحسب الشيخ جعفر"[1]، وفيها يرى الناقد أنّ القصيدة بنيت على مستويين زمنيين الأول: هو الزمن الحاضر، والمستوى الثاني: هو الزمن المحلق في أجواء الماضي عبر السفر الداخلي المتحقق عن طريق التأمل والاستغراق، ولعل هذه النظرة الى الزمن سترافق الناقد في مراحل أخرى متأخرة من مراحله النقدية، وسنجد صداها مستمرا في أغلب رؤاه للزمن وإن أخذت بعداً آخر ونظرة أخرى، ((**إنّ محمد صابر عبيد في هذه المقالة يستوحي النص وحده ويحلله على أساس رؤية منهجية واضحة متسقة مع دعوة الناقد الى نقد جديد قائم على الرؤية المنهجية الحديثة، من غير أن يعتمد على أية وجهات نظر قبلية عن الشاعر وعن بيئته وزمانه وظروفه النفسية والاجتماعية ومن غير ان يقدم احكاما بالجودة والرداءة على شعر الشاعر الذي يتناول قصيدته بالتحليل**))[2]. ويتكرر هذا التحليل النصي في مقالات اخرى للناقد ومنها مقالة "**جيكور وأشجار المدينة**" للسياب[3]، ومن هنا يتبدّى لنا أنّ الناقد قد توجه تماما وانحاز الى المنهجيات الجديدة في النقد الأدبي، ولعلها كانت مقدمات اولية لها المشروع النقدي الذي دعا اليه مع رفاقه الثلاثة الآخرين.

أراد هؤلاء النقاد الشباب أن يكوّنوا مشروعا خاصا بهم تنطلق فكرته الرئيسة من تبني المناهج الحديثة في الدراسات النقدية والتبشير بطريقة نقدية تخرج الدراسة الى مصاف آخر، يحاول أن يطور طرق التفكير والإجراء النقدي مستعينا بما تتيحه المناهج الوافدة من قدرة تحليلية، ومن قابلية وفاعليه على قراءة النصوص الأدبية قراءة جديدة تخرج فيها عن طبيعة المناهج السياقية، فبدأت فكرة المشروع الجديد على أيدي هؤلاء النقاد وهم "**محمد صابر عبيد وعبد الله ابراهيم وسعيد الغانمي وعواد علي**"، وقد عقدوا لقاءات عدّة وفي مناسبات وأماكن متعددة من أجل

---

(1) نشرت في جريدة الثورة، بغداد ،20/ 5/ 1985.

(2) اتجاهات نقد الشعر العربي في العراق، مرشد الزبيدي: 153.

(3) نشرت في جريدة الثورة، بغداد ، 15/ 6/ 1986 . وينظر: م ، ن: 153.

الوصول الى رؤية مشتركة لفكرة المشروع، ودار جدل واسع بينهم من أجل الوصول الى أرضية مشتركة تصل بينهم قبل أن يُعلن المشروع كفكرة في الصحف العراقية[1].

يقول الناقد "عبد الله ابراهيم" إنه هو الذي كتب البيان الخاص بالمشروع النقدي الجديد في العراق ونشره في جريدة "الثورة" بتاريخ 3 / 4 / 1988، ثم تبعه سعيد الغانمي بكتابة مقالة بعنوان "وحدة الإشكالية في المشروع النقدي الجديد في العراق" في نفس الجريدة بتاريخ 28 / 1 / 1989، ناقش فيها الأفكار التي طرحها البيان، وفيها عدّ الغانمي أنّ المقالة / البيان الذي نشر العام السابق جاءت ((**بمثابة إعلان عن ميلاد نقدي جديد في الأدب العراقي**)) [2]، وأنّ "محمد صابر عبيد" كتب أول مقالة له حول الموضوع بتاريخ 24 / 2 / 1989 وكانت بعنوان "المشروع النقدي الجديد في العراق/ قراءة في مقترح البيان" ونشر في الجريدة نفسها، لكن الدكتور مرشد الزبيدي في مراجعته للمقالات المنشوره يرى أنّ محمد صابر عبيد قد كتب مقالة تمهيدية للبيان قبل ذلك التاريخ الذي يقرره الدكتور عبد الله ابراهيم، وهي بتاريخ 4 / 1 / 1988 في جريدة الجمهورية وكانت بعنوان "أفكار حول النص الشعري" ((**وقد مهّد محمد صابر عبيد لذلك البيان النقدي بمقالة قرر فيها تقريراً حاسماً أن النص الشعري الحديث يعاني من: "أزمة انعدام الكيان وفقدان الحرية"، ومن الواضح أنّ هذا الناقد ما كان معنياً، في تلك المقالة بتناول قضية الشعر وإنما كان معنياً بالنقد وحده، إذ رأى أن يتخلى النقاد: "عن دورهم البائس كشراح ومخمنين، على الرغم من أنني مؤمن إيماناً مطلقاً، بأن قسماً منهم لايمكنهم التخلي عن هذا الدور، لأن إمكاناتهم الإبداعية لا تؤهلهم لمغادرة هذا الموقع المتخلف"**))[3].

في هذا المقال دعا "محمد صابر عبيد" نقاد المشروع الى أنّ يقدم ((**كل واحد منهم منهجه ورؤيته الخاصة ضمن أفق الإشكالية العامة التي يتحدثون فيها، وباجتماع هذه المناهج والرؤى المختلفة بتأسس بيانهم النقدي الجديد الذي شكل نواة نظرتهم النقدية**)) [4]، ومضى الى القول بأنّ المشروع المطروح ((**ليس مغلقا، أو حكرا على احد، إنه مفتوح على جميع الطاقات المبدعة، فكل**

---

(1) ينظر تفصيلات تلك اللقاءات في مقالات الدكتور عبد الله ابراهيم، المشروع النقدي الجديد في العراق وانطلاق الجدل الثقافي، جريدة العرب القطرية ، العدد 8165 ، في 20 اكتوبر 2010 والأعداد الثلاثة التالية .

(2) م ، ن .

(3) اتجاهات نقد الشعر العربي في العراق، مرشد الزبيدي:62 .

(4) المشروع النقدي الجديد في العراق وانطلاق الجدل الثقافي، عبد الله ابراهيم، مقالة سابقة.

ناقد عراقي جديد، هو بالضرورة جزء لا يتجزأ من هذا المشروع، لأن القضية أكبر من أن تحدد في أطر ثابتة وقوانين وقواعد رسمية إنتمائية، فشرط الإنتماء هو الدخول في وحدة الإشكالية، وتقديم الجديد النقدي الذي نطمح الى ان يفلح نقاد المشروع، من خلال عطائهم وإبداعهم المعزز بالوعي والعلمية، الى تأسيس مدرسة عراقية جديدة في النقد الأدبي)) [1] وختم بضرورة **((أن تفتح المؤسسة الثقافية والأدبية في العراق صدرها لهذا المشروع، وتكريس منطلقاته ودعمه كي يحقق بفضل نقاده الجدد ما عجز الآخرون عن تحقيقه))** [2].

وبغضّ النظر عن أولية من نشر المقالات ومن كتب البيان الأول، فإنّ ثمة رؤية نقدية وطريقة تفكير جديدة متقاربة حاولت أن تسود النقد العراقي في تلك المرحلة وحاولت أن تؤسس مشروعها وأن تطرحه وتبشر به في الأوساط الأدبية، ويعزو عبد الله ابراهيم أسباب عدم اكتمال المشروع الى عوامل عدّة لعلّ أهمها **((التناقضات الشخصية بين النقاد العراقيين، وصراع الأجيال المحتدم فيما بينهم، وحالة الحرب مع إيران التي شلّت الوعي العام، ثم الوظيفة الأيدلوجية للأدب وقد جرى تكريسها في وقت سابق، واطّر تأثيرها بمضي الأيام، حال دون بلورة رؤية نقدية واضحة تكشف عن المرامي الكاملة للمشروع))** [3].

لقد توقف المشروع النقدي الذي حاوله هؤلاء النقاد ولم يكتب له الاستمرار، وتقطعت الاسباب بأصحابه فأصبح كل واحد منهم في جهة من الأرض، ومنهم من تبنّى مشروعه الخاص، ولكأن كل واحد منهم قد تخصص في فرع خاص به، فإذا كان محمد صابر عبيد قد التفت الى الشعريات أساسا، فإنّ عبد الله ابراهيم تفرّغ كليا للسرديات، ولقد أخبرني شفاهاً **((أنه ومنذ زمن بعيد نادرا ما يقرأ كتابا في نقد الشعر))** [4]، لكنه أغنى المكتبة العربية بكم زاخر من الدراسات السردية، التي تناولت السرد العربي تاريخا وتحليلا وأنماط بناء، فكان من المتخصصين البارزين في هذا المجال، أما عواد علي فقد التفت الى المسرح وتخصص فيه، فيما زاوج سعيد الغانمي بين الترجمة

---

(1) م ، ن.

(2) م ، ن.

(3) م ، ن.

(4) لقاء شخصي مع الدكتور عبد الله ابراهيم خلال زيارته الى كلية التربية في جامعة تكريت في 29 / 10 / 2010.

والنقد. ويصف الدكتور عبد الله ابراهيم لقاءاته مع زملائه في المشروع بقوله أنها صارت **((أندر من الكبريت الأحمر))** [1].

ينبغي النظر الى أي جهد يوصف بكونه مشروعا نقديا على أنه حلقة مترادفة وموصولة بحلقات أخرى تشكل في مجملها مشروعا متكاملا يشترط فيه أن يكون متجانسا، وقائما على تصور محدد، يطمح الى تحقيق أهداف محددة بذاتها، ويعتمد خطابا خاصا له سماته الفارقة وعدّته النقدية المتميزة عن غيره، والقائمة على منهجيات واضحة وعدة مصطلحية ومفهومية و رؤيوية قادرة على حمل أعباء ثقل مشروعها، والانتقال به من مجرد فكرة أو خاطرة أو رؤية مجردة، إلى بناء قائم محدد واضح المعالم وبارز الشخصية. وبغض النظر عن اكتمال المشروع أو عدمه، فإنّ حمل إسم المشروع بحد ذاته يعني الديمومة والتواصل وتجنب الانقطاع من خلال رفده بكل عوامل الاستمرارية المتحققة بالإضافة المعرفية المستجدة على الصعيد الفكري والثقافي والأدبي وصولا الى تحقيق الغاية التي قام من أجلها.

يدّعي كثير من النقاد أنهم أصحاب مشروع نقدي ينطلق من فهم واضح ومحدد ورؤية خاصة ومنهجية رامية الى تحقيق اهدافها، ويتحدث محمد صابر عبيد عن هؤلاء حين يقول **((إنّ مفهوم المشروع النقدي ظل مشروعا عائما يكتنفه الكثير من الغموض واللبس والإبهام، على الرغم من تداوليته الكبيرة لدى معظم النقاد – بمختلف اجيالهم – حين يتحدثون بشيء من الزهو عن تجاربهم النقدية))** [2]، أما مفهومه هو للمشروع فيرى أنه **((مفهوم عام وشامل وواسع وإشكالي ومتعدد وكثيف، لايمكن التوصل الى تحديد مفهومي واضح بشأنه بسهولة ويُسر، لأنه يمكن أن يُنظر إليه من زوايا نظر متعددة ويمكن أن يُفهم بطبقات فهم متعددة أيضا، إذ لكل ناقد تقريبا منطلق معيّن له يتناسب مع رؤيته النقدية ومنهجه وذوقه ودرجة أصالته النقدية وطبيعة مرجعياته وعمق تجربته في مجال العمل النقدي))** [3].

ينطلق المشروع النقدي لمحمد صابر عبيد من مرتكزات رئيسة تعد أساسا مرجعيا وثابتا ينطلق منه في عمله النقدي وصولا الى تحقيق غاياته المرجوّة. وترتكز على أسس محددة وهي:

---

(1) المشروع النقدي الجديد في العراق وانطلاق الجدل الثقافي، عبد الله ابراهيم، مقالة سابقة .

(2) عضوية الأداة الشعرية، محمد صابر عبيد: 22 – 23.

(3) عضوية الأداة الشعرية، محمد صابر عبيد: 23 .

1- الرؤية الحداثية: كنا قد أشرنا في مبحث سابق الى طبيعة المنطلق الحداثي الذي يتبناه محمد صابر عبيد، والذي جعله شرطا لازما لأي عملية نقدية تروم تقديم قراءة صائبة للنصوص الإبداعية وتجلية مكوناتها واستنطاق رؤاها وكشف عناصرها البنائية وأسرار تكوينها.

هذه الرؤية التي بدأت مبكرة في فكر الناقد وجدت أول محاولة عملية لها في المحاولة التطويرية التي عرفت بـ (المشروع النقدي الجديد في العراق) مع زملائه الثلاثة الاخرين، التي بعد أن توقف مشروعها عن الاستمرار وتفرق أعضاؤه، استمرت في منهج عمل وطريقة اشتغال محمد صابر عبيد نفسه، ونستطيع القول إنه قد قرر الاستمرار في تبني فكرة المشروع الرئيسة ذاتها، مع ما أضاف إليها من رؤاه الخاصة المتكونة من اتساع التجربة واستمراريتها في سياق تطور عناصر المعرفة والثقافة بحكم الزمن واستمرار المتابعة والاطلاع والقراءة التي سارت متطورة باطراد على مدى عطائه الأدبي – الى جنب تجربته الشعرية، من دون أن تأخذ منها بريقها أو تعيش على هامشها، تتابع الجديد والمستجد في الاشكال والأساليب الشعرية، وتخوض في قضايا النقد وتبدلات آفاقه ومناهجه، وترصد النتاج الشعري وتحلله. فضلا عن أن أكاديمية الناقد وتدريسه في الجامعة قد فتح المجال أمامه من أجل إنبات بذور المشروع في تربة صالحة تتبنى نفس الأسس والمنطلقات التي بإمكانها مد الطريق لاستمرار مشروعه.

2- إنطلاقا مما سبق، ومن ضمن طبيعة أي مشروع يُراد له النجاح والاستمرار فإنه لا يمكن لفرد واحد أن يقوم بأعباء مسؤولية مشروع كامل وحده من دون أن يكون له سند من جهد جماعي، فطبيعة أي عمل كبير تقتضي التلازم والتضامن والتعاضد من قبل عدد ممن يؤمنون بالأفكار نفسها وينطلقون من ذات الرؤية ويستخدمون أدوات منهجية وإجرائية متقاربة في طبيعتها من أجل أن يحقق المشروع هدفه المرجوّ، وهذه المسألة بعينها عبّر عنها محمد صابر عبيد بقوله ((**لا نعتقد أن ناقدا واحدا مهما بلغ من الأهمية والخطورة والإنتاج النقدي – كما ونوعا – أن ينفرد بتأسيس مشروع نقدي خاص به، لأن مفهوم المشروع في الصياغة التي نحسبها مؤهلة فغنائه وملء طبقاته أكبر من عمل ناقد بمفرده، حتى وإن توافر على قدر كبير من الخصوصية والتفرد والخصب. إذ إن مفهوم المشروع النقدي لا ينفتح انفتاحا كليا على دلالاته ومعانيه إلا من خلال عمل مشترك وجهد نقدي جماعي، يتوافر على قدر كبير من التلاؤم في الرؤية النقدية ويتنوع في خصوصية الرؤية المنهجية التي يشتغل عليها كل ناقد في المجموعة، ضمن ورشة عمل تخضع باستمرار للحوار والتقويم والجدل في كل مرحلة من مراحل تطور المشروع وكل مفصل من مفاصله وكل حلقة من**

حلقاته)) [1]، وهذه النظرة منطلقة من إيمان راسخ بأهمية الجماعة في أي مشروع، صحيح أنه **((ربما يكون هناك ما يمكن أن نسميه فلتات لكن يجب ألا نعول على المشاريع الفردية برغم من أهميتها وبرغم من أنه يمكن أن تجد في يوم من الأيام مشروعاً فردياً عربياً بمستوى مشروع نيتشه مثلاً، أو غيره من مفكري أو فلاسفة الغرب. ولكن عندما يشتغل العقل العربي بتنظيم أعتقد بأن نظام الجماعات هو النظام الأمثل لتسريع الوصول إلى نتائج مهمة في طريقنا إلى تشكيل الخطاب العربي))** [2] ويُرجع الناقد – جازما – فشل عدد كبير من المشاريع النقدية الى افتقارها الى العمل الجماعي، وانفرادها بالعمل ضمن ساحتها النقدية من دون سند من جهد جماعي، كمشروع العمل على المصطلحات مثلا، **((فلو أنّ هناك مشاريع جماعية على الأقل للعمل على المصطلح مثلاً، لكان الآن المصطلح العربي أكثر استقراراً وأكثر قدرة على التداول من قبل الآخر المستهلك للمصطلح، لكن بما أن هذه المشاريع ما زالت حتى الآن منفردة ومستقلة فنحن نقرأ شبكة مفاهيم وأجهزة مصطلحات لكل واحد منها قراءة مختلفة وأحياناً متقاطعة ربما، لأنه ينتج المصطلح في ضوء مشروعه الشخصي ويحاول أن يكيف المصطلح أو يقوم بضغطه في أحيان أخرى لكي يستجيب لما يريد أن يحقق به مشروع نظريته))** [3].

ونحسب أنّ من ضمن هذه الرؤية التي تؤمن بالعمل الجماعي اشتراك محمد صابر عبيد في إصدار عدد من المؤلفات النقدية المشتركة مع عدد من النقاد، منها ما هو مشترك مع ناقد واحد خصوصا الدكتورة سوسن البياتي، ومنها ماهو بالاشتراك مع مجموعة من النقاد – وغالبا من النقاد الشباب – وإصدارها في كتاب يحمل توقيع محمد صابر عبيد، وقد سبقت الإشارة الى هذه المؤلفات في التمهيد . وربما من وحي هذه الروحية الجماعية نجد عند الناقد تكرار عبارة 'الورشة النقدية' حينما يتحدث عن التجربة النقدية لواحد من النقاد.

3- **إقامة جهاز مصطلحي** قادر على حمل مفاهيم الرؤية الجديدة والانطلاق بها الى ممارسة عملها، وفق محددات راسخة، تغربل الكم الهائل من المصطلحات غير منضبطة منهجيا، وغير القادرة فعليا على حمل المفهوم النقي للمعرفة المطلوب أن يحملها المصطلح. وتحتاج التجربة الخاصة

---

(1) عضوية الأداة الشعرية، محمد صابر عبيد: 23.

(2) لقاء مع محمد صابر عبيد، أجراه علي القميش، موقع دروب اللكتروني http://www.doroob.com/archives/?p=234

(3) لقاء مع محمد صابر عبيد، أجراه علي القميش، موقع دروب الألكتروني http://www.doroob.com/archives/?p=234 .

التي تروم التفرد والتميز والانفتاح على مشروعها الخاص المفارق للسائد والمألوف من تجارب النقاد أن تتميز بجهاز مصطلحي يميزها ويعطي لها سمات تفردها الخاص ويحدد ملامحها، من خلال عملية ضبط خاصة بالمصطلحات التي تتواءم مع مشروعها وتكون قادرة على نقل معرفتها من أجل إيصال أفكارها ورؤاها الى متلقيها.

بدا محمد صابر عبيد حريصا على عملية الضبط هذه في سياق اعتماده الشرح والتوضيح والتعريف بأبعاد أغلب المصطلحات التي يرى اشتغالها ضمن فضاء دراسته النقدية، وخاصة منها ما كان مصطلحا مركزيا ضمن عملية اشتغاله النقدي، وهي غالبا مما يرتبط بعنوان كتابه النقدي خصوصا اذا ارتبط العنوان بقضية إما أن تكون إشكالية من نوع ما، أو شائعة المفهوم وأراد الناقد أن يطرح رؤية خاصة جديدة لهذا المفهوم. ويشتغل من ضمن منطلق يرى دوما أنّ قضية المصطلح قضية إشكالية، نظرا الى كونها ((**من أعقد إشكاليات العصر النقدي، إذ إن الثورة المنهجية كانت من السعة والشمول بحيث أغرقت أذهاننا بفيض من المصطلحات لا قِبل للمتلقي – بمختلف أشكاله ومستوياتهـ- باستقبالها وهضمها بيسر وسهولة وديناميةـ**)) [1]، خصوصا وأن الكثيرين قد تجرأوا على اقتحامه والاجتراح فيه مما سبب لبسا وغموضا وتعمية صار معها من الصعب فك اشتباكها وتحريرها، فكان لزاما التعامل مع المصطلح تعاملا خاصا بما يتواءم مع طبيعة المشروع ومنطلقا من فهمه الخاص ورؤيته المحددة، فعمد الى وسائل عديدة في هذا الأمر، منها ما كان شرحا وتوضيحا لمصطلح غامض مفهوميا، أو مشهورا شهرة كبيرة لكن المفهوم المشهور يختلف عن رؤيته الخاصة له، أو يعمد الى تطوير المفهوم السائد من خلال ما يضيفه اليه من عنده، أو يستعير مصطلحات اخرى ربما لا تنتمي الى عائلة المصطلحات الأدبية، ضمن منطلق ينظر الى طبيعة تواشج ما يربط ما بين مختلف فروع المعرفة مما يمكن ان يكون بعيدا عن الأدب، كالكيمياء أو الرياضيات مثلا، أو يعمد الى اجتراح مصطلحاته الخاصة به والتي يراها تتوافق مع طبيعة المادة النقدية المطروحة، وقادرة على ايصال فكرة القراءة وغايتها .

حتى إذا عدنا الى قضية التعامل مع المصطلحات الواردة كمدخل رئيسٍ لكتبه فإنّ أمثلة عديدة لتعامله وشرحه وتوضيحه لهذه المصطلحات تبدو واضحة للدارس، فإذا كان الكتاب يدرس "**صوت الشاعر الحديث**" أو "**رؤيا الحداثة الشعرية**" فإنّ المصطلحات الحاضرة للدرس ستكون "**الحداثة**"

---

(1) صوت الشاعر الحديث، محمد صابر عبيد: 29.

و"الرؤيا" "الشعرية"، واذا كان "مرايا التخييل الشعري" فإنّ الحاضر من المصطلحات للدرس هو "المرايا" و"الخيال" و"التخييل"، وغيرها الكثير مما يتوافق مع طبيعة كل دراسة ومنهجيتها.

ولعل جهدا بارزا يتجلّى في الجانب التأصيلي للقضية المصطلحية في عمل محمد صابر عبيد كان في جمعه اربعين مصطلحا خاصا من مصطلحات السرد السيري، حدد فيها مفهومه الخاص للعملية السردية وشرح أبعاد ومضامين كل مصطلح من مصطلحاتها، جمعها كلها وجعلها ملحقا لدراسته الخاصة بتجربة محمد القيسي السير ذاتية والتي تحمل عنوان "تمظهرات التشكل السيرذاتي قراءة في تجربة محمد القيسي السيرذاتية".

إنّ تعامل محمد اصبر عبيد مع مصطلحاته كان من الخصوصية بحيث بدا علامة بارزة في مشروعه النقدي خصص البحث لها فصلا كاملا حاول فيه مقاربة هذه العملية وفهم طبيعتها.

4- **القراءة النصية**: استفادت المناهج الحداثية من طروحات اللسانيات في تعزيز قدراتها على مقاربة النص، بل إنها قامت أساسا على إيلاء النص الأهمية القصوى في القراءة النقدية، بدءاً من شكلانية الروس مرورا بجميع النظريات والمنهجيات التي خرجت من عباءة اللسانيات والتي طورت بضاعتها النقدية بإضافة ما لها من خصائص نظرية وإجرائية، وصولا الى الحالة التي صار فيها النص أولا وآخرا، وختمتها بمقولتها الذائعة الصيت والتي تقول بموت المؤلف في طروحات المناهج الحداثية كالبنيوية، مع أن مناهج ما بعد الحداثة قد اكتشفت أن المؤلف مازال حيا يرزق وان من الصعب إعدامه وإلغاء ذاته واستبدالها بالبنية اللغوية أو المجتمعية أو غيرها من البنى[1].

ومنذ بداية ما يمكن اعتباره المشروع البكر لمحمد صابر عبيد وهو "المشروع النقدي الجديد في العراق" برزت الرغبة في تبني منهجيات تعتمد القراءة النصية أساسا لقراءتها النقدية، متجاوزة او محاولة التجاوز لما كان سائدا من مناهج سياقية يحضى النص عندها برتبة متأخرة قياسا للعوامل الأخرى المرافقة للنص. بل إنّ منهجية القراءة النصية عنده كانت أبكر من ذلك، ولقد سبقت الإشارة الى مقالات كتبها الناقد في مرحلة مبكرة من كتاباته النقدية في الصحف العراقية، أشار الدكتور مرشد الزبيدي الى أنّ محمد صابر عبيد كان فيها من النقاد النصيين الذين عنوا بتحليل القصيدة اعتمادا على معطيات النص وحدها وما تقدمه مفردات القصيدة، محللا المعاني العميقة في النص.

---

(1) ينظر: الاختلاف والائتلاف في جدل الأشكال والأعلاف، طراد الكبيسي: 16.

وكلما سنحت للناقد فرصة كي يعبر فيها عن منهجية قراءته فإنه لا يتوانى عن تقديمها وشرحها وتوضيحها، في مقدمات كتبه، ويجتهد في توضيح رسومها وتحديد أبعادها، ومنها قراءته النصية للشعر في كتاب "جماليات القصيدة العربية الحديثة"، ففضلا عن تحديد منهجية القراءة بأنها قراءة نصية يعلن بأن هذه القراءة نفسها تطمح الى أن تكون نصا آخر، يرافق النص الأصل، فيصف اختياره للنصوص المنتخبة للقراءة النقدية بكونها ((**تعطي صورة عن آلية التذوق، التي تعمل هنا كواخزة يعتمدها المنهج في الاختيار والفرز، ومن ثم إخضاعها للاستقراء والتحليل والتاويل، وكل ما يمكن استخدامه واستثماره لاختبار صحة التذوق وسلامة عمل آليته، وبما يضمن تواجدا حيا وفاعلا لشخصية القارئ وروحه في كل قراءة، في سعي حثيث وقصد بيّن لتقديم قراءة ترتفع الى مصاف عدها نصا، يهتبل أية فرصة سانحة وأي معطى متاح لاكتساب خصوصية ما في الانتخاب، واستقصاء بريق الجمال وانعكاساته في بواطن النصوص وطبقاته**))[1].

وينسحب ما سبق على مختلف مؤلفات محمد صابر عبيد في غالب منهجيات قراءته النقدية التي ((**ظلّ فيها وفيا لمنهجه "النصي"، بالرغم من إفادته الواضحة دائمة التطور والتكييف والتخصيب مما هو متاح من مناهج نقدية حديثة، إلا انه لم يتقوقع داخل ظل شجرة واحدة بعينها من أشجار هذه المناهج مهما كان وارفا ومغريا ومغويا، بل سعى بمنهجية حرة ورؤية واضحة الى تشكيل خطابه النقدي على وفق تطلع نقدي متدفق ومتطور وخصب ومشغول بآليات التأويل، وضعه في طليعة النقاد داخل المشهد النقدي العربي**))[2].

5- انطلقت من المشروع العام والواسع الذي تبناه محمد صابر عبيد مشاريع أخرى متفرعة رافقت مسيرة المشروع، سارت ضمن أفقه العام لكنها تفردت بخصوصية داخلية لها ضمن السياق العام، ومنها مشروع "قصيدة النثر"، ومشروع "المغامرة الجمالية للنصوص الإبداعية"، واذا كان الناقد قد تناول قصيدة النثر بعدد من المقالات والبحوث فإنه أفرد لدراستها كتابا مستقلا هو "**الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر، الكتابة بالجسد وصراع العلامات**"[3]، فضلا عن ما درسه منها في كتبه الأخرى مما لم يكن مخصصا بكامله لقصيدة النثر. وفي الكتاب السابق يؤكد الناقد جوهر فكرته عن هذه القصيدة المتمثل بقوله: ((**إنّ قصيدة النثر على نحو عام تبدو الخيار الوحيد الماثل أمام الحداثة**

---

(1) جماليات القصيدة العربية الحديثة، محمد صابر عبيد: 3.

(2) قراءة في المشغل النقدي لمحمد صابر عبيد، فاتن عبد الجبار جواد، جريدة الزمان، 7/ 7/ 2010.

(3) صدر عن دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، سلسلة نقد عدد 5، 2010.

الشعرية العربية، بصدد الحفاظ على شكل شعري قابل للمقاومة والدفاع عن النوع))[1]، خاصة **((بعد أن وصلت القصيدة الحرة 'التفعيلة' الى طريق مسدود))**[2]، وعليه فإنها تستحق بذاتها ان تنفرد بمشروعها النقدي الخاص، الذي بدأه الناقد وسمّاه بـ '**الجوهرة السوداء**'[3]، وقد حاول فيه ان يتعقب بالدراسة ما انتجه شعراء قصيدة النثر، خصوصا العراقيين منهم، فهو يعترف صراحة انه قليل الاطلاع على نتاجات شعرائها في بقية اقطار الوطن العربي[4]، لكن هذا لا يعني إنه لم يدرسها عند شعرائها العرب كمحمد الماغوط مثلا، أو شعر أدونيس الذي كان في غالبه قصائد نثر، وإن لم تكن الدراسة بحد ذاتها معنية بجوهر النوع الأدبي قدر عنايتها بالرؤى والرموز والشفرات وتحليل المعاني العميقة للنصوص.

أما مشروع المغامرة الجمالية فهو جزء آخر من هذه المشاريع الداخلية ضمن المشروع الأكبر. لقد بدأت أول سلسلة من هذا المشروع بدراسة 'المغامرة الجمالية للنص الشعري' وفيه يعود مرة أخرى الى تاكيد حداثية مرجعيته ودوافعه التي دعته الى هذا النوع من الدراسة الذي يختص بجزئية من جزئيات العمل الكتابي يختص بمحاولة الشاعر دخول عوالم جديدة من الفعل الإبداعي، يُعد دخولها مغامرة بحد ذاتها، لكن هذه المغامرة وحدها هي الكفيلة بالنقلة الى امام وتحقيق تقدمها المتفرد **((إذ إنّ كل الحداثات الأدبية والفنية والجمالية التي أحدثت انعطافات خطيرة في تاريخ البشرية، انجزت ذلك بفعل وصول مغامرتها الى قمة ادائها))**[5]، وعليه فإن **((التجربة الشعرية العربية ومنذ أقدم عصورها هي تجربة مغامرة))**[6] بدءاً من الشعر الجاهلي، أقدم مدوّنة شعرية عربية فقد توفرت في نماذجه العليا أبرز تجليات المغامرة في تفردها واختياراتها وانتمائها الى ذاتها الشعرية المتمركزة حول فرادتها وتذوقها، وصولا الى العصر العباسي عصر الانفتاح الحرّ والفلسفات المغامرة المتنوعة بتنوع الشعراء وتعددهم، مستغلين الظروف الملائمة التي رعت مناخ

---

(1) الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر، محمد صابر عبيد: 41.

(2) م ، ن: 12.

(3) ينظر: لقاء مع محمد صابر عبيد، علي القميش، مجلة دروب الألكترونية
http://www.doroob.com/archives/?p=234.

(4) ينظر: م ، ن .

(5) المغامرة الجمالية للنص الشعري، محمد صابر عبيد: 1 .

(6) م ، ن: 2 .

المغامرة واحتفت به وشجعته[1]. أما في العصر الحديث فإنّ ((**مئات الشعراء من ذوي الإمكانيات العالية في هذا العصر سُحقوا تحت عجلة المغامرة الشعرية، ولم يبقَ منهم إلا أولئك المغامرين الأفذاذ الذين ركزوا راياتهم الخفاقة في سماء الشعرية العربية الى الأبد**)) [2]، وهم بلا شك ممن فهموا معنى المغامرة وكيفية عملها وطريقة استغلالها بعيدا عن فوضى الخروج عن الأصول والتنكر للأعراف الفنية، بل بالتجاوز الواعي والتجريب الدؤوب من أجل انجاز مشروع مغامرتها والوصول به الى الضفاف الأخرى للإبداع، ففعل المغامرة ((**في معنى أساس وجوهري من معانيه يدل على التجاوز والاختراق والتجريب، بكل ماتنطوي عليه هذه المفاهيم من دلالات ورؤى وقيم وقدرات وأفعال ونتائج، ومما لا شك فيه أن المغامرة استناداً الى هذه المعطيات تندرج في إطار الأعمال الحيوية الخلاّقة التي بوسعها ان تضيف دائما، ويرتبط فعل المغامرة هنا بالتحقق والإنجاز، إذ لا مغامرة من دون نتائج واضحة وساطعة على الأرض، تستطيع أن تكرّس المفهوم وتُعلي من شأن الفكرة امام الجمهور**)) [3].

وما دام الحديث عن المغامرة، والدراسة تتناولها فإن طبيعة الدراسة نفسها يجب أن تكون بمستوى ما تدرسه، فتحتاج الى طريقة نقدية ورؤية خاصة تستجيب لتمثلات نوعها ولقدرتها على كسر حجب المألوف النقدي بقدر خروج مغامرة النص الشعري نفسه، ولذلك فإن مادة الكتاب تكتسب مشروعيتها ((**من القيمة النقدية الجمالية التي تطمح أن تتحول فيها الممارسة النقدية الى مغامرة جمالية تضاهي المغامرة الجمالية للنصوص المستضافة وتنفعل بها، في السبيل الى جعل اللحظة الجمالية المغامرة التي يلتقي فيها النقد بالنص لحظة فرح وانفعال وتفاعل وتنوير واستفزاز مشتركة، وليست لحظة محاكمة واشتغال منفصل على استقلالية الأنموذج سائر باتجاه نزعة الرهان والتفوق واستعراض المعرفة**)) [4].

نحسب أنّ مشروع 'المغامرة الجمالية' هذا مشروع قد تكامل ضمن المشروع الكبير للناقد محمد صابر عبيد، فقد توالت الدراسات الأخرى ضمن هذا المشروع التي تناولت المغامرة في بقية الأنواع الأدبية الأخرى، فقد تلى الكتاب الأول كتاب ثانٍ درس 'المغامرة الجمالية للنص

---

(1) ينظر: م ، ن: 2 .

(2) م ، ن: 2 .

(3) المغامرة الجمالية للنص الروائي، محمد صابر عبيد: 1 .

(4) المغامرة الجمالية للنص الروائي، محمد صابر عبيد: 3.

القصصي"[1]، وثالث في "المغـامرة الجماليـة للـنص الروائـي" و رابـع في "المغـامرة الجماليـة للـنص السيرذاتي"، ضمن جهد الناقد في توسيع دائـرة اهتمامـه النقـدي ليـشمل مختلـف اجنـاس العمليـة الإبداعية.

لا ينظر محمد صابر عبيد الى المشروع النقدي الخاص إلا بوصـفه جـزءً خاصـا مـن أجـزاء أخرى كثيرة من المشاريع تشكل كلها مشروعا أكبر، يرمي الى تقديم ثقافة عربية متميزة، لها سماتهـا الفارقة عن نظيرتها الغربية، وتخرج من أسر التبعية الفكرية لتلك الثقافة، ولمواجهة مـشروع العولمـة الذي يرى أنه لن يستمر طويلا نظرا لصعوبة الأسئلة التي بدأ يواجههـا مـن مختلـف الثقافـات الـتي حاول أن يلفها تحت مظلته، فأصبح يواجه صعوبات كثيرة **((ومن واجبنا أن نفعل هذه الصعوبات ونزيد من حجم المعوقات والمصدات أمام العولمة ولكن من خلال الفعل الثقافي والإبداعي وعن طريق مضاعفة وعي الإنسان العربي في فهم وتكتيك هذا المشروع أولاً، والعمل على مشروع ثقافي عربي يؤكد صفة حضارية للخطاب العربي، ذلك لأن الخطاب العربي يتهم دائماً بأنـه خطـاب متخلف وبالتالي عليه أن يلحق بالخطاب الغربي، أعتقد أنه لا سبيل أمامنا سوى مراجعة وضع الخطاب العربي في مختلف مستوياته والاندفاع به إلى منطقة ومـستوى يكـون فيهـا قـادراً علـى مضاهات النموذج الغربي في خطابه))** [2].

بعد أن تمّ تأشير أهم الملامح العامة والخطوط العريضة لمشروع محمد صابر عبيـد النقـدي، وجب الاطلاع على طبيعة المناهج المتبعة في مـسارات هـذا المـشروع، وهـل تكفلـت بحمـل أعبـاء الأفكار والمضامين التي ينادي بها هذه المشروع أو المشاريع الخاصة بهذا الناقد.

---

(1) سبقت الإشارة الى تاريخ ومكان صدور كتب الناقد في التمهيد.

(2) لقاء مع محمد صابر عبيد، علي القميش، مجلة دروب الالكترونية
http://www.doroob.com/archives/?p=234.

المبحث الثالث

منهج ومناهج

يقدم النص الأدبي معرفة إنسانية وتجربة إبداعية رمزية متشعبة ومركبة، من الصعب مواجهتها بمنهج واحد محدد، نظريا وتطبيقيا، فلا بدّ من الاستعانة بعدد من المناهج النقدية للإحاطة بالنص الأدبي من جميع جوانبه النصية سطحا وعمقا، وذلك بقصد الظفر بمضامينه التي تنتج عن مستويات مختلفة للمعنى، ومستويات متعددة للدلالات، ومنها ما فيه من التعقيد والغموض والتشابك الناتج عن الاستعمال الشعري والرمزي والاستعاري، واختلاف الرؤيا الشعرية.

ولقد تناوبت على دنيا النقد في منبعه الغربي مناهج ونظريات عديدة ومختلفة حاولت أن تضع الأساس الموضوعي والعلمي للعملية النقدية وتضبطها وفقا لسياقات محددة ومقولات مقننة، تنطلق على وفق رؤية محددة وواضحة وقائمة على مرجعية نظرية أدبية واضحة ينطلق منها المنهج، وتمهد السبيل أمام الناقد للالتزام بإجراءاتها ومقولاتها، تحقيقا لعملية القراءة السليمة للنص الأدبي، فكل منهج ((**لا بد له من نظرية في الأدب، ونظرية الأدب هذه تطرح تساؤلات جوهرية، وتحاول إقامة بناء متكامل للإجابة عن هذه التساؤلات. وأهم هذه التساؤلات هي: ما الأدب**)) [1]، وعندما يحاول كل منهج أن يجيب عن تساؤله الخاص فإنه إنما ((**يؤسس لنظرية، ويطبق بآلياته الخاصة ويمارس فعاليته وفق مدونة اصطلاحية خاصة به، فالمنهج يتوسط النظرية والمنظومة الإصطلاحية ويستند الى ركام معرفي وفلسفي خاص**)) [2]، وبسبب من اختلاف منطلقات النظر والفكرة الفلسفية والنظرية النقدية الموجهة، اختلفت مناهج النقد وتعددت ضمن سياقات عامة وواسعة، يقع داخل كل سياق منها عدد من المناهج البارزة التي تنطلق ركيزة عملها الأساس من تحديد مسلكها من النص ومنتجه ومتلقيه. وعليه فتُختزل المناهج النقدية على وفق مسالك محددة هي:

---

(1) مناهج النقد المعاصر، صلاح فضل: 11.

(2) تطبيق المنهج على النص الشعري من خلال الخطاب النقدي العربي، راوية يحياوي، مجلة الخطاب، العدد الأول ، ماي 2006 ، ص 147.

1- **مسلك المؤلف الذي يضم المنهج التأريخي والاجتماعي والنفسي، وهذا المسلك يطرح سؤاله الأساسي 'من كتب النص'.**
2- **مسلك النص، الذي أتى مع النقد البنيوي، وسؤاله الأساسي: 'كيف قال النص ما قاله'.**
3- **مسلك القارىء أو المتلقي 'ما بعد البنيوية' وسؤاله: 'كيف نقرأ النص'))[1].**

لقد صار التداخل المنهجي سمة بارزة في عملية التحليل النصي، مادام الحديث عن آليات أو ادوات نقدية يستخدمها الناقد وهو يتعامل مع النص، وهذه الآليات المنهجية لايمكن بحال من الأحوال أن تكون مستوفية تمام الاستيفاء لشروط التحليل المتكامل، أو أن تكون هي وحدها القادرة على أن تمد الناقد بما يلزم لإنجاح مهمته.

لذلك فإنّ حصيلة معرفية معتمدة على منظومة مستمدة من آليات منهجية مختلفة تفعل فعلها في ذهن الناقد وهو يمارس علميته النقدية، تتجلى في جانب منها في بروز آليات منهجية مستمدة من مناهج أخرى تختلف عن المنهج الذي يشتغل عليه الناقد آنيا في التحليل والدراسة النصية، فتصبح هذه الآليات أدوات مساعدة وعوامل إغناء تضاف الى ما يملكه المنهج النقدي من قدرات وما يمتاز به من آليات قادرة على استكشاف النص وإظهار خباياه. هذا فضلاً عن ذوق الناقد الأدبي وهو يختار النص أولا، ومن ثم وهو يتعامل مع هذا النص ثانيا، لأنّ النص الأدبي يبقى محتفظاً بجملة عناصر مضافة لا يمكن للإجراء النقدي وحده سبر أغوارها وتفكيك عراها، ما لم يكن لذوق الناقد وحسّه الأدبي وثقافته وشخصيته دور فاعل في استكشافها واستنطاقها وفتح مستغلقاتها من أجل التعامل معها وتقديمها الى متلقيها.

---

(1) تطبيق المنهج على النص الشعري من خلال الخطاب النقدي العربي، راوية يحياوي: 11 – 12. وهذه القسمة الموضوعية للمناهج هي التي تسود غالب الدراسات التي تبحث في المناهج وتأريخها وإجراءاتها، على أن من النقاد من لايميل الى هذا التقسيم الثلاثي ويقترح تقسيما آخر كالدكتور صلاح فضل الذي يقوم تقسيمه للمناهج النقدية على أساس منظومتين اثنتين؛ المنظومة الأولى هي المنظومة التأريخية بتجلياتها المتعددة، والمنظومة الثانية هي المنظومة الحداثية التي تشمل منظومة البنيوية وما بعدها، وبذلك تكون المنظومة التاريخية تشمل المنهج التاريخي والاجتماعي والنفسي والأنثروبولوجي، أما المنظومة الحداثية فتشمل البنيوية والأسلوبية والتفكيكية والمنهج السيميولوجي ونظريات التلقي والقراءة والتأويل وعلم النص، ينظر: مناهج النقد المعاصر، صلاح فضل: 17 – 18.

نحن نعلم أنّ المناهج النقدية الحداثية تشكل في جذورها سلسلة مترابطة، لا يكاد يكون لأحدها جذرٌ من جذورها غير مرتبط بغيره من جذور المناهج الأخرى[1]، فصارت لذلك نتيجة منطقية لتوالدات سابقة عليها، بمعنى أن ليس هناك انقطاع تام، إجرائيّ أو آليّاتيّ في تلك المناهج، فهي قد تختلف نظريا في الأفكار والطروحات النظرية، والأهداف التي ترومها من النص، لكنها بلا شك تتلاقى في بعض أدواتها الإجرائية التي تتعامل من خلالها مع النصوص الإبداعية، فهي جميعا تندرج تحت نطاق الألسنية، كما وإنها تتخذ من النص أساسا لانطلاقها، كلا بحسب رؤيته وبحسب إجراءاته وغاياته.

إنّ المناهج السياقية التي حامت حول النص حاولت ان تدخل ضمن النسيج والإطار العام الخارجي الذي يتكون من خلاله النص، ثم تأتي بعد ذلك المساءلة ومحاولة إدراك المعنى، وما وقعت فيه تلك المناهج بأبعادها المختلفة من إمعان النظر خارج النص كان انحرافا، وجاءت المناهج النصية ولا سيما البنيوية لتصحيح انحراف النص عن محتواه الآني والملموس الذي يعد مادة التحليل والاستخلاص، ومحاولة إحكام الطوق حول بنية النص، فأصبحت دائرة العمل النقدي تشعّ من خلاله، ليرسم مقاربة جديدة في خارطة النقد الأدبي الحديث، ومن هنا فقد ((**شغل تحليل النص حيزا كبيرا من الكد المنهجي المعاصر، وبدت المناقلة بين المناهج بأصولها المعرفية المتباينة وركائزها الإجرائية سمة للنقد المعاصر ولا سيما نقد القرن العشرين، وأظهرت المناهج الحديثة في حركتها حول النص سعيا إلى إحكام سيطرتها عليه بوسائط متباينة، وبوتائر تنزع نحو وضع نظام محكم يتسلح بالعلوم اللسانية والمنطقية التي تقاربه مقاربة شاملة ليست كلية**))[2].

وبناءً على ذلك لا يمكن الكلام عن نقاء منهجي تام غير مرتبط بما سبقه، أي أن الحديث عن منهج نقدي 'نقي' حديث غير ذي جدوى. وقد شغلت هذه المسألة عددا من النقاد، من حيث مدى فاعلية هذه التداخلات في إنجاح العملية النقدية، أو مدى تسببها في إرباك منهجي يفضي إلى نتائج غير سليمة على صعيد التطبيق؛ فمن النقاد من يتساءل ((**هل هناك منهج واحد قادر على استيعاب عالم النص؟ أم أنه يجب أن تتظافر وتتحد عدّة مناهج حتى يتمكن الدارس من الدخول**

(1) ينظر: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، محمد عزام: 9، وفيه يؤكد أن البنيوية خرج من رحمها مناهج عديدة كالأسلوبية، والسيميائية، والتفكيكية، بالإضافة إلى الألسنية، التي هي عماد هذه المناهج النقدية جميعاً.

(2) نظرية التلقي أصول و تطبيقات، بشرى موسى صالح: 31.

إلى هذا العالم السحري وكشف طلاسمه؟))[1]، فإذا بحثنا عن الجواب عند واحد من أبرز النقاد العرب كـ "عبد الملك مرتاض" مثلا، نجد أن تعامله مع المناهج النقدية قام على دعامات عدة لعل أبرزها اثنتين؛ الأولى ترى أن لكل نص خصوصية ما تكون هي المحفز الحقيقي والمشير الى طبيعة ونوع المنهج الصالح للقراءة النقدية، فهو يقول إن ((**القراءة، لدينا قراءات فكل نص يفرض إجراءاته لدى إخضاعه لبعض القراءة**)) [2]، أما الثانية فهي ما دعا إليها وحاول مرارا تطبيقها على قراءاته النقدية، وهي التي تؤمن بأهمية اعتماد منهج يقوم على استخلاص جميع فضائل المناهج المختلفة من أجل الوصول الى طريقة نقدية صائبة، وهو ما يسميه "المنهج التكاملي"، فهو يقول: ((**وفي كل الأطوار يعسر على أي قارئ محترف لنقل: ناقد" أن يأتي الى نص فيقبل عليه بأدوات أحادية المنظور أحادية التقنيات. ولأوضح ما أريد قوله أكثر: إن من السذاجة أن نزعم أننا نبلغ من النص النقدي الذي نريد قراءته منتهاه" إذا أوقفنا، من حوله، مسعانا على منظور نفساني فحسب، أو منظور بنيوي فحسب مثلا**)) [3]، وعليه و((**من أجل ذلك تجنح التيارات النقدية المعاصرة إلى ما يطلق عليه في اللغة النقدية الجديدة: "التركيب المنهجي"؛ وذلك لدى إرادة قراءة نص أدبي ما، مع الاجتهاد في تجنيس التركيبات المنجية حتى لايقع السقوط في التلفيقية**)) [4]، ومن وحي هذه الأفكار يؤمن "مرتاض" بأهمية أن يكون النص هو الذي يختار المنهج الملائم لقراءته بناء على ما يطرحه من خطاب، وإن ضبط مرتكزات خطابية النص تتيح للناقد اختيار المنهج الملائم، ولكن على الرغم من ذلك فإنه ((**من الراجح والأجدر أن يستقر الرأي بالناقد على توظيف منهج نقدي مركب ومتكامل، بشرط أن يرتكز على وسائل متعددة ويقصد إلى هدف واحد، وبشرط أن يكون الناقد مؤمنا بضرورة الاستفادة من المناهج النقدية المختلفة في نقد عمل أدبي معين، لأن الاكتفاء بمنهج واحد لن يفضي بالناقد إلى الغاية المنشودة**)) [5].

---

(1) رواج التفكيكية في التجربة النقدية المعاصرة ، عرض ونقد ، د. بشير تاويريت ، مجلة الموقف الأدبي ، العدد 437 ، ايلول 2007.

(2) ممارسة العشق بالقراءة سعي لتأسيس نظرية للقراءة الادبية ، عبد الملك مرتاض ، مجلة نزوى العدد الثامن 19 – 6 – 2009.

(3) التحليل السيميائي للخطاب الشعري تحليل بالإجراء المستوياتي لقصيدة شناشيل إبنة الجلبي، عبد الملك مرتاض: 8.

(4) م ، ن: 8.

(5) ممارسة العشق بالقراءة، عبد الملك مرتاض، مقال سابق.

ومن النقاد من عدّ هذه المسألة عامل ضعف وإرباك يؤدي الى غموض العملية النقدية وعدم وضوحها، كالناقد 'عناد غزوان' الذي عدّ أن هذا التداخل والتشابك المنهجي – فضلا عن عدم التفريق في الفهم بين النظرية الأدبية الفنية وبين النظرية النقدية من جهة أخرى – أدى الى عدم وضوح وعمومية منهجية، أدت الى انعطاف غامض ومبهم وعدم وضوح منهجي يؤدي الى خلل في العملية النقدية برمتها[1]. كما أن محمد عزام يرى أن هذا العمل هو دليل ضعف الناقد وعدم قدرته على استيعاب منهجه وضعف قابليته النقدية فيقول عن النقاد البنيويين ((**في المستوى التطبيقي لتحليل الشعر يتراوح النقاد العرب المعاصرون بين الالتزام بمبادئ البنيوية، والخروج عليها في محاولة 'توفيقية' بين مناهج عديدة. ولكن هذا 'المنهج التوفيقي' يُظهر ضعف الناقد، وعدم استيعابه مبادئ المنهج الجديد، لذلك فهو يحاول الترقيع فيه بجذاذات من مناهج عديدة**)) [2]

ولما كان ((**الكلام عن الأسس النظرية لنقد الناقد هو مما يستقى من أعماله النقدية التي ينظّر فيها لرؤيته ومنهجه النقديين**)) [3]، ومع التأكيد على أن محمد صابر عبيد ناقد تطبيقي أساسا، فإنّ قراءة عمل محمد صابر عبيد النقدي تؤكد – مع كونه ناقدا بنيويا في غالب كتبه النقدية – إن المناهج النقدية تتداخل في شغل الناقد، على النحو الذي يمزج فيه بين طرائق نقدية متعددة من أجل الوصول الى طريقة نقدية تتوسل بالكشف عن جماليات النص الشعري، وتستثمر كل الإمكانات التي تتيحها أدوات المناهج المتعددة من اجل الوصول الى قراءة أكثر غنى وأقدر على الكشف، وأبرع في استنطاق النصوص.

ولقد أكد على أهمية تداخلات الفكر المنهجي الحديث وقدرتها على فتح آفاق اوسع للتعامل مع النصوص – وهو يؤكد على تداخلات الفكر هنا، لا تداخلات المناهج – بقوله: ((**أسفرت تداخلات الفكر المنهجي الحديث في الدراسات النقدية – الأدبية عن نتائج باهرة على صعيد إدراك الجوهر الجمالي للنصوص الإبداعية، وتأثيره الفعال في تنشيط الذاكرة الثقافية وتعبئتها باتجاه توليد جديد للنصوص**)) [4]، ولذلك فإنّ الناقد يعمد الى عملية مزج واعية بين مختلف المناهج، وهو ما سيحاول مبحث '**القراءة النصية**' تحديد ملامحه.

---

(1) ينظر: الشعر ومتغيرات المرحلة، عناد عزوان: 19.

(2) تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة، محمد عزام: 76.

(3) منطق كالحرير، بشرى موسى صالح: 35.

(4) المغامرة الجمالية للنص الشعري، محمد صابر عبيد: 53 .

في دراسته للمغامرة الجمالية للنص الشعري يرى محمد صابر عبيد أن الكشف عن الداخل – شعري لن يكون كشفا نافعا وحقيقيا اذا ما اعتمد اليات المنهج البنيوي وحده في عملية الكشف، و((**من هنا يمكن التوسل بنظريات القراءة والتلقي للارتفاع بمستوى التحليل البنيوي الى درجة جمالية عالية، يكون بوسعها تقصي كل مناطق النفوذ الجمالي في التشكيل الداخل شعري النصي، لأن العمل الأدبي أساسا يتشكل من فعل القراءة البنائية النصية مع تصور القارىء**))[1]، ولنتذكر هنا ان البنيوية هي التي فتحت الباب واسعا امام دخول نظرية التلقي، وانها نتاج من نتائج الفكر البنيوي، إذ مهدت لها السبيل بتبنيها لمقولتها المشهورة "**موت المؤلف**"[2]، بل إن البنيوية نفسها هي التي استبدلت المؤلف بالمتلقي[3]. إذا لا يتعامل محمد صابر عبيد مع البنيوية على أساس أنها فلسفة لها منظورها الفكري الخاص، قدر تعامله معها على أنها طريقة لغوية في التحليل النصي، تمتلك من الآليات اللغوية ما يتيح لها كشف النص وتحليله بطريقة اخرى، فلا تغدو حينئذ سوى أن تكون ((**صيغة نقدية موضوعية يمكن الاستفادة من إجراءاتها ومقاربتها للنصوص في قراءة النص العربي وتحليله**))[4]، مع الحرص على ترك مسافه للتأمل بينه وبين المنهج الذي يتبناه في هذه الدراسة أو تلك ((**وكأنه يميل إلى الإفادة من الآليات الإجرائية للمنهج، من دون أن يتبنى الأطروحات النظرية التي تتأسس عليها تلك الآليات، أو على الأقل، من دون أن يتبناها جميعاً**))[5]، وهذا راجع أساسا إلى أن ((**القول بالمنهج، او بقراءة منهجية، لايعني عملا آليا، او تطبيقيا حرفيا لهذا المفهوم، او ذاك. بل يعني الاستعانة بمعارف مفهومية تضيء سبل البحث، وتساعده على كشف ما يحمله النص**))[6]، وإن طبيعة إجراءات الناقد التحليلة هي التي سوغت تبنّي هذا الرأي، وربما هذا هو الذي أباح

---

(1) م ، ن: 53 .

(2) ينظر: اعترافات النقاد الغربيين والعرب المعاصرين بأزمة البنيوية، بشير تاوريت ، مجلة علامات، ج 5، م 15 ، ذو القعدة 1426 هـ – ديسمبر 2005 م ، ص 162. ويقول المؤلف في نفس المكان عن مقولة بارت هذه أنه ((من الإنصاف أن نقول إن شعار موت المؤلف عند بارث وغيره من البنيويين لم يكن أبدا يقصد به إلا وضع حد للتيارات التاريخية والنفسية والاجتماعية في دراسة الأدب)).

(3) ينظر: المرايا المحدبة، عبد العزيز حمودة: 282 .

(4) الأسس الفلسفية لنقد ما بعد البنيوية، محمد سالم سعد الله: 80.

(5) الوعي النقدي والتنظير الأدبي عند حنا عبود، د. سعد الدين كليب، مجلة الموقف الأدبي، العدد 431، اذار 2007، ص 10.

(6) الراوي الموقع والشكل، يمنى العيد: 17.

للناقد وفتح له قدرا من الحرية في تعامله مع إجراءات المنهج البنيوي، وفتح المجال واسعا امامه كي لايتقيد بالقيود الصارمة للمنهج البنيوي، وأتاحت له حرية قرائية طالما دعا إليها.

إنّ سعيد الغانمي زميل الناقد وشريكه في المشروع النقدي يرى أن أهم ما يميز البنيوية **((أنها تهتم بتقعيد الظواهر وتحليل مستوياتها المتعددة في محاولة للقبض على العلائق التي تتحكم بها، وهذا ما يجعل من البنيوية منهجا لا فلسفة، وطريقة وليس أيديولوجيا، أي باختصار ما يجعل منها علوما كثيرة تهتم باستخراج المستويات التحليلية للظواهر الإنسانية وكشف شبكة العلائق والأنساق السائدة فيها.. إنها مجموعة الصنائع المختلفة التي تُعنى بمستويات مختلفة للظواهر))** [1]، أضف إلى ذلك طبيعة تعامل النقاد العرب مع البنيوية الذي يختلف بين النقاد بحسب درجة تمسكهم بمقولات المنهج وإجراءاته، لكن في الغالب فإنّ النقاد العرب المعاصرين راوحوا في تحليل الشعر بين الالتزام بمبادئ البنيوية والخروج عليها في محاولة توفيقية بين مناهج عديدة، ومن هنا جاء تركيز محمد صابر عبيد على ما ركزت عليه البنيوية وهو 'الوجود الخاص للنص'، وهو **((الذي يدفع المحلل الى الكشف عن الجوهر الداخل نصي في بنيته العميقة، فالتشكيل الداخلي لذاتية النص الأدبي هو نقطة انطلاقه اعتمادا على وحدة التجربة الشاملة والمستقلة، على النحو الذي يجعل النظر النقدي الداخل – شعري النصّي فرصة استعراضية لإظهار إمكاناته الجمالية))** [2]، فتغدو البنيوية وطريقة اشتغالها وما يحضر من آلياتها حاضرة في التحليل بحسب ما يرى الناقد انه ضروري فقط ومساهم في عملية القراءة والكشف التحليلي، على اعتبار أن المنهج البنيوي **((ليس منهجا متعاليا على النص .. وإنما هو منهج محايث للنص، يتشكل في عملية الاكتشاف والتحليل، وليس منهجا جاهز يطبق على جميع النصوص بالتساوي))** [3] .

إنّ من الأفكار المبكرة للمشروع النقدي الجديد في العراق، الذي سبق الكلام فيه في المبحث السابق، هي فكرة تبني طروحات المناهج الحديثة، ولعل المنهج البنيوي في تلك الفترة كان هو المنهج الأكثر إغراءً في الساحة، والأكثر قدرة على استقطاب الراغبين في الخروج عن أسر المناهج السياقية السائدة، وهذا ما تجلى كما ذُكر سابقا في مقالات محمد صابر عبيد المبكرة، ولكنه كان قد ظهر وعلى نحو واضح تماما في أطروحته للدكتوراه، فقد كانت أطروحة بنيوية تجلت بنيويتها

---

(1) أقنعة النص، سعيد الغانمي: 12.

(2) المغامرة الجمالية للنص الشعري، محمد صابر عبيد: 53.

(3) التحليل البنيوي للخطاب الشعري، فاتح علاق، مجلة الموقف الأدبي، تموز 2007، العدد 439.

من عنوانها الذي اعتمد مبدأ "المقابلة الإثنينية" أو ما يسمى بـ "المقابلات الضدية" بين البنيتين الدلالية والإيقاعية في الشعر العربي، وهي آلية بنيوية مهمة[1] وصولا الى مباحثها الداخلية التي كانت تستهدي بطروحات المنهج البنيوي ومستويات قراءته النقدية، فدرس فيها البنيتين الدلالية والايقاعية لقصيدة الرواد والستينيات، وكثرت في مباحثها كلمة "بنية" بشكل لافت، ليكون التركيز الأساس على مقولات المنهج النبيوي وطروحاته في ثنايا تلك الأطروحة.

إنّ البنية الدلالية هي ولا شك إحدى أهم مقررات البنيوية التكوينية، بنيوية لوسيان غولدمان، تلك التي لا يقتصر دورها ((**على وحدة الأجزاء المكونة لها والعلاقة الداخلية الحايثة، وإنما التطور والحركة داخل هذه البنية وعلاقتها مع بنيات أوسع منها وأشمل**)) [2]، فبحثت الأطروحة علاقة البنية الإيقاعية بمختلف أشكالها بتكوين البنية الدلالية وتأثيرها فيها من أجل الوصول الى بنيته العميقة.

على أن الحماس للبنيوية ما لبث أن خفت بعد تسيّده في فترة التسعينيات من القرن الماضي، وبعد أن استقطب كتابات العديد من النقاد العرب، ومنهم محمد صابر عبيد، نتيجة طروحات مناهج ما بعد البنيوية، كالتأويل والقراءة والتلقي والتفكيك، ولذلك فقد استعان محمد صابر عبيد بكشوفات تلك المناهج في قراءاته النقدية، فلم تعد البنيوية وحدها هي الأثيرة لدى الناقد، بل حاول جاهدا المزج بين كشوفات مختلف المناهج من أجل الوصول الى طريقة خاصة بالإمكان وصفها بأنها قراءة نصية لاتنفرد بأدوات منهج محدد، الى أن تبدّت وبشكل واضح وبارز في مؤلفات ممكن القول عنها إنّ كل واحد منها حاول ان يستقل بمنهجه الخاص في القراءة[3]، مع التأكيد على أن التعامل الحر مع مقولات المنهج كانت السمة الغالبة في ممارسته النقدية فليس شرطا لازبا لمحمد صابر عبيد أو لغيره من النقاد أن تكون حرفية المقولات هي الأساس الواجب التزامه، هذا مع توسع العديد من المناهج بحسب مقولاتها الى فروع أخرى تفرعت عن الجذر العام للمنهج، فالبنيوية مثلا، تفرعت الى بنيويات عديدة، ويصبح معها وصف ناقد ما بأنه ناقد بنيوي أو تفكيكي أو سيميائي، بصفة مجردة، فيها قدر لا بأس به التعسف، بل قد يصبح الخروج الظاهر على أفكار مهمة من أفكار المنهج هي سمة تحسب للناقد لا عليه، فإذا كانت البنيوية التكوينية – مثلا – قد

(1) ينظر: اتجاهات نقد الشعر العربي في العراق، مرشد الزبيدي: 30.

(2) النبوية التكوينية ولوسيان غولدمان، يون باسكوي، ت محمد سبيلا وآخرون: 48.

(3) مثل كتاب: رؤيا الحداثة الشعرية، و تأويل النص الشعري، والعلامة الشعرية، وشيفرة أدونيس الشعرية.

اشترطت من خلال فكرتها عن 'رؤية العالم' ان تكون الأعمال الأدبية محل الدراسة هي لأدباء عظام فقط لأنهم هم وحدهم القادرون على 'رؤية العالم' وأغفلت من سواهم، فإن محمد صابر عبيد لم يلتزم بهذه المقولة للبنيوية وخرج عليها في سياق رؤية ما بعد حداثية تحتفل بالهامشي وتفسح الطريق امام اجيال جديدة وربما غير معروفة من الأدباء وتضعهم محل الدراسة والتحليل.

إنّ التحليل النصي للأدب هو طريقة في فهم الأثر الفني وعملية تفكيك لعناصر ومكونات نصية، وعليه فإنّ التحليل النصي ((**ليس منهجا مستقلا، بل طرائق في كشف مستويات النص وعلاقاتها، وما يضم من عناصر يتشكل منها، وهذه الطرائق تختلف في أساليبها ونتائجها على وفق رؤى المحللين ومناهجهم النقدية، فهي مظاهر للتصورات المنجية وليس منهجا قائما بنفسه**)) [1].

لقد درج محمد صابر عبيد في غالب كتبه على التصريح المباشر بطبيعة قراءته النقدية، محددا المنهج الذي سيتبعه في القراءة، وآليات القراءة، وطبيعة الرؤية، يصرح بذلك في مقدمة كتبه، أو في أثنائه، إذ ((**يتحدد مصير القراءة النقدية بتحديد المنهج، وتقوم موجهاته بإضاءة المجال الذي يجب أن تجري فيه فعاليات القراءة، ولابد على هذا الأساس أن تقدم القراءة وصفا لمنهجها**)) [2]، وإزاء هذا فإنّ الحال قد تصل بمحمد صابر عبيد الى اعتبار عملية الإختيار المنهجي بما يمكن وصفها بـ ((**محنة المنهج**)) [3] إذ يحدد أسبابها بأنّ ((**الوافد المنهجي لايمر عندنا بسهولة، فثمة إشكالات كثيرة تعترض سبيل هذه العلاقة، ولعل ملابسات الترجمة وما يكتنفها من غموض والتباس وتناقض أحيانا، يُعد في مقدمة سوء الفهم الحاصل بين طرفي العلاقة بحيث تصبح إمكانية تحقيق الموازنة المنهجية امرا عسيرا لا نجد حله بالسهولة المتوقعة، ولا سيما أن الكثير من نقادنا يبذلون جهودا حثيثة في طرق أكثر من سبيل للإفادة من معطيات الثقافة المنهجية الوافدة لفحص ثقافتنا وقراءة نصنا**)) [4]، ولذلك فقد استمر الناقد دائما في ذكر الأسباب التي حدت به الى تبني تلك الرؤية وهذا المنهج من دون سواه، التي ترتبط عادة بطبيعة النصوص المختارة للقراءة النقدية، أي ان النص هو الذي يفتح المجال ويساهم في طبيعة الاختيار المنهجي، ويعلل ذلك بقوله إنّ ((**المنهج الصحيح علميا لابد أن يكون متمخضا عن موضوعه مثلما هو اداة لاستكشاف ذلك الموضوع، وهذا لا يتوافر أدبيا إلا**

---

(1) ترويض النص، حاتم الصكر: 12.

(2) مرايا التخييل الشعري، محمد صابر عبيد: 109.

(3) جماليات القصيدة العربية الحديثة، محمد صابر عبيد: 7.

(4) م ، ن: 7.

بوساطة التموضع النصوصي، أي أن يكون المنهج ذاته نصوصيا ومن ثم فهو من جنس الموضوع ومن مادته، وبالتالي فهو تفاعل معرفي مع النص يتطور المنهج به من خلال تركيبة معرفية تقتضي نقد الأداة مع نقد الموضوع))[1] فتكون مقدماته في غالبها مدخلا قرائيا يكشف طبيعة الداخل النصي للكتاب ويحدد ملامح وصورة الاشتغال، وذلك هو ما فعله الناقد في أغلب كتبه، وما ندّ عنه إلا يسيرا؛ ففي واحد من كتبه المبكرة وهو 'المتخيل الشعري' يقول الناقد: ((المنهج الذي اعتمده الكتاب في قراءة النصوص منهج نصي، يفيد من كشوفات المناهج الحديثة ومقترحاتها في حل شفرات النص وتأويلها، لذا فإن المعالجات النقدية التي سعت الى مقاربة نصوص متنوعة من الشعر العراقي الحديث، نهضت على تحليل آليات الفعل الشعري من الداخل وتوصيف وظائفها))[2]، ووصولا الى احد كتبه المتأخرة – قياسا الى المساحة الزمنية المحددة للبحث – فإنّ في كتاب العلامة الشعرية يحدد الناقد أيضا حدود عمل المنهج والرؤية النقدية بقوله: ((في حدود عمل قراءات هذا الكتاب تحديدا سعت رؤية الكتابة النقدية ومنهجها برحابة وانفتاح وحرية الى مقاربة القصائد ذات المرجعية الخليلية فيما سميت في المدونة النقدية الحديثة بقصائد 'الشعر الحر' والقصائد التي تنطوي في اصطلاح المدونة ذاتها تحت تسمية 'قصيدة النثر' على حد سواء دون تمييز أو تفريق أو تحديد، ضمن قناعة خاصة تستجيب على نحو ما للمصطلح المقترح 'القصيدة الجديدة'، ولا تكترث هذه القراءة – رؤية ومنهجا – بالفروق والحدود والميزات التي يمكن أن تظهر بين نوع وآخر، طالما أن الهدف يكمن في البحث عن تقانات تشتغل على الجنس عامةً بصرف النظر عن النوع الشكلي داخل مظلة حاضنة الجنس الأدبي))[3]. وبين هذا الكتاب وذاك كانت بقية الكتب تصرح مقدماتها دوما بمنهجية القراءة وحدودها وطبيعتها.

إنّ حدود آلية التعبير والإفصاح عن حدود المنهج النقدي وطريقه وآليات اشتغاله هي آلية عمل نقدية تشتغل ضمن حدود وشروط آلية خطاب المقدمات، التي هي إضاءة لما في النص وكشف عن طريقة سير الكتاب، وإضاءة للإشكاليات العالقة في المتن النصي، والتنبيه عما في الكتاب من طروحات، الى الدرجة التي صارت معها المقدمة ((نصا موازيا يمتلك عدة وظائف وأهداف تعين الغرض من التأليف وطريقة تنظيمه. هكذا يكتسب نص المقدمة قضاياه الخاصة مثلما يكتسب جانبا

---

(1) مرايا التخييل الشعري، محمد صابر عبيد: 109.

(2) المتخيل الشعري، محمد صابر عبيد: 6.

(3) العلامة الشعرية، محمد صابر عبيد: 2.

خصبا من جوانب التعبير التي تسمح للمؤلف بتحديد جملة من المفاهيم والإشكاليات التي يعرض لها في تناوله وتحليله فيصبح نص المقدمة متعالقا مع النص المؤلَّف وحاملا للعديد من القرائن الموجهة للقراءة والمساعدة على الفهم والاستيعاب)) [1]، الذي هو غاية مهمة من غايات أي مؤلف نقدي يروم الشرح والتفسير للنصوص، ويغدو شرح العنوان النقدي وتوضيحه جزءا مهما من أجزاء المدخل القرائي للمؤلف النقدي، والمقدمة وهي تؤدي وظيفتها السابقة ((فإنها قد تسلب من العنوان اهميته الفنية كونها تفضح سريعا اشارته الدلالية، وتفكك مجازيته وتسرق من القارىء متعة البحث عن اسرار العنوان وتأويله بنفسه وبقدراته الثقافية والنقدية الخاصة، ربما ذلك الامر صحيح ويعد خسارة لقيمة العنوان الفنية والجمالية فيما لو كانت نية المؤلف من العنونة شعرية لا تحبذ الوضوح، وليست اخبارية غايتها ايصال الافكار الى القارئ بدءا من فكرة العنوان)) [2] ومن ثم فإنّ التصريح بالمنهج ضرورة تفرزها غاية الوضوح، وإيفاءً للعقد القرائي الذي يرمي المؤلف من خلاله عقد ميثاق مع المتلقي، يوضح فيه المؤلف الخطوط الرئيسة التي تسير عليها قراءته، من أجل فهم أفضل من قبل القارئ، وهذا الميثاق ينقله محمد صابر عبيد من العملية الإبداعية الى العملية النقدية، فلم يعد مقصورا على الأعمال الإبداعية وحدها، ولقد أشار محمد صابر عبيد الى ذلك تحديدا حينما أكد أنّ ((المستوى النظري للمنهج هو مجموعة الأدوات المؤهلة لاستخدام أمثل وأنموذجي في حقل القراءة النصية، أي أنه العدة المنهجية التي يتوجب على القارئ فهم طبيعتها وإدراك خصوصية عملها وحساسية اشتغالها في منطقة النص .. لذا فإن الفهم والإدراك والتمثل وبراعة الاستخدام لا بد من توافرها لكي يكون القارئ على درجة استعداد عالية وصحيحة ومؤهلة، وقادرة على نقل فاعلية المنهج الى المستوى الأهم في العملية النقدية وهو المستوى الإجرائي)) [3].

إنّ كل ما سبق وفي جانب كبير منه راجع الى الطبيعة الشخصية التي يتميز بها الناقد، وهي التي تسمه وتحدد ملامحه الفارقة إذ من خلالها يمكن معها الحديث عن شخصية مستقلة تميز بها محمد صابر عبيد عمن سواه من النقاد، وهي ميدان القراءة في المبحث القادم.

---

(1) عتبات النص، البنية والدلالة، عبد الفتاح الحجمري: 43.

(2) محمد صابر عبيد قارئا للشعر، مقاربة اجرائية في نقد النقد، احمد جار الله ياسين، ضمن كتاب طائر الفينيق محمد صابر عبيد الشاعر الناقد: 218.

(3) شيفرة أدونيس الشعرية، محمد صابر عبيد: 14.

المبحث الرابع

الشخصية النقدية

الناقد بصفته أديبا، لا يمكنه الفصل بين تجربته الأدبية من جهة، وبين رؤاه وخبرته وشخصيته من جهة ثانية، فكما أن الأولى انعكاس لتجربة المبدع فإن الثانية انعكاس لتجربة الناقد، ونحن في عصر صار النقد يصف نفسه بأنه عملية إبداعية أخرى مضافة، فهي انعكاس لما يمور في نفس الناقد ويختلج في خباياها، وإذا كان الأدب استبطان لذات الأديب ومعالجة فنية لمجموع انفعالاته بالأفكار والأشياء وبالعالم من حوله، فإن النقد لا يخرج بكثير عن هذا أو شبهه.

ولقد اختلفت الرؤية الى النقد نتيجة عوامل كثيرة كان من ضمنها الموقف الشخصي للناقد وطبيعة رؤيته، ذلك أن النقد ليس من المفاهيم الموغلة في التجريد، وعليه فقد حصل اختلاف في مفهومه لدى النقاد، ويرجع ذلك إلى استناد كل ممارسة نقدية إلى منظور معين للأدب، كما يرجع إلى المواقف الفكرية والفنية التي يصدر عنها النقاد في نقدهم، لذلك يعتمد كل ناقد في مفهومه للنقد على تجربته وخبرته وثقافته، كما يستند إلى الأهداف التي يروم تحقيقها من الممارسة النقدية، وهي أهداف غالبا ما يتحكم فيها وعيه الثقافي والفني، وتصوره لدوره في المجتمع. وما قيل عن مفهوم النقد يمكن أن ينطبق على وظيفته، ذلك أنه قد نظر إلى النقد على أساس تعدد وظائفه، ويتساوق مع مجالات اشتغاله، إذ قد يتّجه إلى تناول الأعمال الإبداعية بالتحليل والنقد، كما قد يختار الكتابة التنظيرية التي يرسم من خلالها أفق الإبداع ويحدد مساره، **((ولعل ذلك ما أضفى على شخصية الناقد تقديرا جعل البعض يعتبره متميزا بحساسية فنية يفوق بها غيره، بحيث تكون له القدرة على تذوق الأساليب المختلفة والحكم عليها، ويكون أقدر الناس على إضاءة العمل المنقود، بفضل ما يقدم من توجيهات تكتسي بها القراءة بعدا منهجيا يعكسه القراء في توجههم إلى الجوانب الهامة التي تكشف عن مغزى ومقومات العمل الأدبي))** [1].

إنّ الوعي النقدي الحصيف، والرؤية النقدية الثاقبة المبنية على ثقافة موسوعية ومرتكزة الى قيم جمالية وأسس نظرية منضبطة، ومفاهيم فنية عالية مرتكزة الى ضابط منهجي واضح المعالم ومحدد

---

(1) ينظر: قضايا النقد الأدبي، محمد زكي العشماوي:419.

الأركان، هي الكفيلة – بلا شك – بخلق ناقد متمكن قادر على الولـوج الى عـوالم الـنص الداخلية وفتح مغاليقها، واستكناه خفاياها، وهتك الخفي من أسرارها، مما لا يقدر القـارئ – غـير الناقـد – على مثله، بل إن هذا الأخير يبقى عالةً على الـنص، غـير مـدرك – تمـام الإدراك – لمرامـي الـنص وحمولاته الدلالية وعناصره البنائية مالم يتدخل مثل ذلك الناقد كي يبسط النص أمام قارئه، أو يمهـد الطريق وينير المصابيح الكاشفة التي تبدد ظلمة النص وتزيـل مـا يعلـق بـه مـن كـوامن الغمـوض، ويتجاوز الصعوبات التي تكتنف النص، التي ماكان يمكن تجاوزها لولا هذا الناقد المتسلح بكـل مـا ذُكر آنفا، مضافا إليها الذخيرة المنهجية المتماسكة والقادرة ضمن حـدود ضـوابطها الإجرائيـة علـى عملية الفعل المطلوب.

من وحي ما سبق تبدو المعرفة بالعملية الإبداعية من داخلها أقدر علـى أن تمهـد الأرضـية الصالحة لمعرفة مرامي النص وتفكيك عراه وهتك أسراره امام متلقيه، فـ ((**مهمة الناقد اليوم، هي كشف العتمة وتفكيكها، وتحليلها، أو إعادة تركيبها باستمرار، فيكون فعله بذلك خلقا مستمرا**)) [1] وتصبح المعرفة بالكيفية التي يمارس بها الأدب فعله سلاحا أخر من أسلحة الناقد يتسلح بهـا وهـو يمارس عملية الفتح النقدي لأرض النص وتجاوز خطوط دفاعه الحصينة، نظرا للخبرة المترتبـة علـى معرفة خفايا وأسرار العملية الإبداعية وطرق تشكلها وكيفية ولادتها.

من هنا فإنّ جانبا مهما من فهم جوانب الشخصية النقدية لمحمد صابر عبيد تأتي من كونـه شاعرا فضلا عن كونه ناقدا.

يقود هذا الى الحديث عن قضية الشاعر الناقد أو الناقد الشاعر، وهذه ليست بقضية حديثة العهد، فلقد عرف أدبنا العربي أصداءً لها، ونالت بعض الحظ من مقـولات النقـاد والـشعراء، فقـد ألفينا البحتري يقول ((**انما يعرف بالشعر من دُفع الى مـضايقه**)) [2]، في تـصريح واضـح وصـريح لأهمية أن يعرف الناقد أسـاليب الـولادة الـشعرية، وحـساسية الإنبثاقـة الأولى – علـى رأي محمـد صابر عبيد –، وهذا النص مؤشر آخر الى الخصومة التي كانت قائمة في الأدب العربي بـين الـشعراء والنقاد، أو من كانوا يُعرفـون بعلمـاء الـشعر. وفي الأدب العربـي أيـضا وُجـد مـا سمـي بــ شـعر

---

(1) القراءة والحداثة، مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية، حبيب مونسي: 133.

(2) العمدة، ابن رشيق: 1 / 144.

العلماء[1]، وهم علماء اللغة والأدب أو غيرها من فنون العلم وما عُرف عن شعرهم من كونه غثا باردا لايرتقي الى مصاف الشعر الحقيقي، ولا يشابهه أحيانا إلا بالوزن والقافية.

ولو رجعنا الى المسألة في النقد الحديث وبحثنا فيمن تناولها وتحدث عنها لوجدنا صداها عند ناقد مهم وكبير، هورينيه ويليك في كتابه مفاهيم نقدية[2] حيث ميّز بين مفاهيم ثلاثة هي: الشاعر ناقدا، والناقد شاعرا، والشاعر الناقد، ويتساءل في البداية **((إن كان يمكن للشاعر – كشاعر – أن يكو ناقدا. وهل يمكنه ان يكو ناقدا جيدا؟ .. وإن شئنا عكس اتجاه تساؤلاتنا فقد نطرح السؤال هكذا: هل كان النقد مفيدا للشاعر؟ وهل كان اتحاد الشاعر بالناقد أو الناقد بالشاعر اتحادا ناجحا؟ أم هل كان كالبيت المنقسم على نفسه، أم أنه كان إنسانا متكاملا، عقلا وإحساسا؟))**[3]، وعلى الرغم من أنه لم يعط تعريفا لأي من هذه الأصناف الثلاثة إلا أنه يورد قول إليوت عن أن النقد الحقيقي الأصيل هو **((نقد الشاعر الناقد الذي ينتقد الشعر من أجل أن يخلق الشعر))** [4]، **ويقف موقف المتحفظ من هذا القول مذكّرا إليوت بالكثير من ((الفلاسفة والمنظرين الذين تحكموا بتاريخ النقد، والذين كانوا لا بالشعراء الفاشلين ولا بالمؤرخين أو الأخلاقيين أو الشعراء))** [5]، ويُذكر أن إليوت نفسه قد تراجع عن الكثير من مقولاته فيما بعد، بل إنه كان يشتكي **((لأن كلماته التي كتبت قبل ثلاثين أو أربعين سنة تقتبس وكأنها كُتبت أمس))** [6]، كما وينكر ويليك أهمية أن من يكتب النقد بروح أو بلغة شعرية محاولا الخلق من النص النقدي نصا إبداعيا آخر، ويخلص الى نتيجة مفادها أنه **((لم يخدم غزو النقد، بل إخضاعه، من قِبل الشعرية أو الإبداعية الصرفة .. قضية النقد))** [7]، وبعد مناقشة العديد من آراء النقاد والشعراء فيما يخص المسألتين يخلص الى نتيجة يقول فيها: **((نريد أن يكون عندنا شعراء نقاد. لنا أن نرجو ظهورهم، ولكن سأتخذ دور المدافع عن**

---

(1) ينظر: الموازنة، الآمدي: 1/ 8.

(2) ينظر: مفاهيم نقدية، رينيه ويليك: 408 – 426.

(3) م ، ن: 8.

(4) م ، ن: 8.

(5) م ، ن: 8.

(6) م ، ن: 409.

(7) مفاهيم نقدية، رينيه ويليك: 412.

الشيطان وأقول إنني لا أوصي بإضفاء صفة القداسة إلا في حالات نادرة جدا، حالات تشتمل على قديسين حقيقيين تمكنوا من تحقيق معجزة التوفيق بين النقد والشعر في أنفسهم)) [1].

إذاً لا ينكر ويليك مسألة وجود الشاعر الناقد تماماً، إلا إنه يضيّق المسألة الى حد كبير ويجعل ظهور هذه الحالة نادرة جدا الى الدرجة التي يصف صاحبها بالقدّيس.

لكن نظرة مستعجلة الى الساحة النقدية – عربيا على الأقل – تفيد بأن آراء ويليك لا يمكن الأخذ بها على علاتها، فقد شهدت الساحة النقدية العربية نماذج كثيرة من اقتران العمليتين النقدية والشعرية، فإذا ذكرنا الناقد شاعرا تمثل أمامنا العقاد الناقد والأديب الذي يمتلك ديوان شعر يصل عدد مجاميعه الى أربع عشرة مجموعة، والمازني الذي يصل عدد مجاميع ديوانه الى عشر مجاميع. اما اذا ذكرنا الشاعر ناقدا فقلّ أن نعرف شاعرا ليس له تفوّه نقدي من نوع ما، لكن إذا أحصينا من كتبَ نقداً سواء في كتاب أم مقالة فسنذكر 'شعراء **المهجر**' وتأثيرهم في الشعر العربي وقضايا التجديد فيه من خلال كتاباتهم النقدية كأمين الريحاني و **ميخائيل نعيمة وأبي شادي** وغيرهم[2]، فضلا عن العديد من الشعراء الذين جاءوا بعدهم خصوصا رواد القصيدة الحرة منهم، **فالبياتي ونازك والسياب** كُتبت دراسات جامعية وغير جامعية حول كونهم نقادا[3]، إذ شهدت فترة الستينيات من القرن الماضي بروز عدد كبير من الشعراء الذين كتبوا في النقد، خصوصا العراقيين منهم، ونذكر على سبيل المثال لا الحصر **سامي مهدي، وعبد الرحمن طهمازي، وفاضل العزاوي**، وغيرهم[4]. أما شعراء السبعينيات – في العراق – فإن السجال النقدي الذي رافق معركة إثبات وجود هذا الجيل الشعري قد استدعى كما كبيرا من النقد المنشور في الصحف العراقية، وكان نقاده هم الشعراء أنفسهم، سواء أتعلقت الكتابات ببياناتهم الشعري أم بردودهم على خصومهم ومنتقديهم الذين

---

(1) م ، ن: 426.

(2) ينظر: اتجاهات نقد النص الشعري بين القدم والحداثة في القرن العشرين، احمد حسين الظفيري، أطروحة دكتوراه غير منشوره، جامعة بغداد كلية الآداب في الجامعة الإسلامية، 2010: 133 ومابعدها.

(3) ينظر مثلا: الصومعة والشرفة الحمراء دراسة نقدية في شعر علي محمود طه، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت ، ط2 ، 1979.

(4) ينظر: الشعراء نقادا، تطور الرؤيا في الخطاب النقدي العراقي (الشعراء الستينيون أنموذجا)، خليل شيرزاد علي السوره ميري، رسالة دكتوراه مقدمة الى قسم اللغة العربية – كلية التربية – ابن رشد – جامعة بغداد، 200.

كان أبرزهم النقاد: **ماجد السامرائي، وكمال خير بك، وحاتم الصكر**، وقد كان من أبرز من قام بتلك الكتابات النقدية من الشعراء: **خزعل الماجدي، وغزاي الطائي، وزاهر الجيزاني**[1].

وهنا يعنينا الحديث عن **"الشاعر الناقد"** أي مَن كان ذا حضور راسخ في كلا المجالين، كونه شاعرا مكرسا في الشعر، وناقدا له من المؤلفات النقدية، كماً وقيمةً، ما يؤهله لأن يُعدّ بين النقاد، أو على رأي محمد صابر عبيد أن **((يقدّم الشاعر مجموعة من الكتب النقدية ذات الطبيعة الرؤيوية والمنهجية العالية، ويحرص على إدامة هذه الممارسة على نحو واضح ومقصود ومخطط له ومدروس، فإن الصفة "النقدية" تلازم (الشاعر/ الناقد) هنا ملازمة أكيدة وحاسمة وموضوعية، لا يفترق فيها عن الناقد الآخر (غير الشاعر) الذي لا يختلف عنه كثيراً في إطار هذه الممارسة وجوهرها، لا على صعيد عدد الكتب النقدية، ولا على صعيد الحضور والتداول النقدي داخل فضاء هذا النشاط الإنساني المميز))**[2]، ويمكن أن يكون الشاعر الناقد **"ت . س، إليوت"** خير مثال على ذلك على الصعيد العالمي، وعلى الرغم من إمكانية عدّ الكثير من الشعراء ممن لهم مؤلفات نقدية إلا أن إطلاق هذه الصفة على أي أحد قد لا تلاقي القبول من الكثيرين، ولا يكاد أن يكون هناك إجماع منعقد إلا على القليلين منهم، ويكاد أن يكون **"أدونيس"** واحدا من هؤلاء الذين لن يثار اعتراض كبير فيما لو وصف بهذا الوصف، فهو شاعر له مكانته في الشعرية العربية الحداثية، وله من المؤلفات النقدية ما شكل رجة وأثار إشكالات في النقد العربي، وأسال من حبر النقد والأخذ والرد ما لم يثره ناقد – شاعر عربي آخر.

يحدّد محمد صابر عبيد هذا التداخل، ويؤشر مواطن الإشكالية في تداخل الشخصيتين النقدية والشعرية داخل الذات الواحدة فيرى أن امثال هؤلاء **((يسعون في المجال النقدي الى تأسيس رؤيتهم وصياغتها بمنطلقات يبدو أنها تشتغل بمعزل عن إبداعهم الشعري، كما أنهم في الوقت ذاته يكتبون قصائدهم وقد تحرروا تماما من ضغط الناقد فيهم، على النحو الذي يقود كل واحد فيهم الى أن يبني شخصيتين متجاورتين تراقب إحداهما الأخرى ولا تتدخل في نشاطها، أو على الأقل هم يزعمون ذلك ويسعى بعضهم الى خلق ذلك بإخلاص وإيمان))**[3]، ويقرّ الناقد بصعوبة الفصل

---

(1) ينظر: الشعر العراقي الحديث جيل مابعد الستينيات الرؤية والتحولات، د. متعب علي جاسم، حيث تناول المؤلف وفي مواطن كثيرة من الكتاب الرؤية النقدية لشعراء السبعينيات.

(2) الشاعر الناقد ، زواج الماء والنار، محمد صابر عبيد ، جريدة الاتحاد، العدد 3119، الأربعاء 21 تشرين الثاني، 2012.

(3) صوت الشاعر الحديث، محمد صابر عبيد: 100.

بين الشخصيتين ويرى أن قلائل هم من استطاعوا تحقيق هذا الفصل ((**فثمة رغبة حقيقية بالتداخل والالتحام بينهما، وكيف يمكن كبح جماح احدهما للتدخل في شؤون الآخر وهما ينبعان من منبع إبداعي واحد ويصبّان في مصب واحد**)) [1]، ويقر أن المسألة تختلف من أديب الى آخر فمنهم من نجح في هذا الفصل الى حد ما ومنهم من لم يحقق الحد الأدنى من النجاح، لكن النسبة الأكبر كانت تتنقل بين المنطقتين بحرية تامة ومن دون ضوابط محددة.

إلى أي صنف من هؤلاء ينتمي محمد صابر عبيد؟ لا يجوز التحديد مسبقا، وربما يصعب التحديد أحيانا، لكن الأولى البحث عن أثر الشعر في النقد أو العكس، على الرغم من أن تأثير النقد في الشعر هو ليس موضوع هذا البحث.

يقرّ الناقد بتأثير الشعر في تكوينه النقدي وفي طبيعة توجهه النقدي واختياراته النقدية، فهو يقول: ((**لم تتشكل شخصيتي الناقدة بمعزل عن مستوى آخر فيها ظل عالقا ومؤثرا وموجها ومشاكسا حتى الآن، وهذا المستوى هو الأنموذج الآخر في شخصيتي وهو الشاعر الذي ربما سبق الناقد في حظوة الحضور والكتابة وتمثّل الأشياء**)) [2]، ولكنه يعترف بأنه لم يمارس الشعر الى الدرجة التي يطمح من خلالها ان يكون شاعرا مكرسا كشاعر متفرد، يقول ((**لم اشتغل بطموح شاعر يتطلع الى موقع متفرد في الساحة الشعرية لأسباب لا أعلمها على نحو واضح ودقيق وشمولي، وحسبي أنني ظللت ربما حتى الآن أتحسس نبض الشعر في أعماقي وأتواصل مع منتجي الشعري القليل بكثير من البهجة والمسرّة والفرح**)) [3]، ولكن على الرغم من ذلك فقد ((**ظل هذا الهاجس الشعري قائما في انشغالي النقدي وموجها للكثير من مساراته، ولا سيما في عملية الاستدلال على أسرار العملية الشعرية الغائرة أبدا في أعماق النص**)) [4]، بل إنه يستغرب كيف لمن لم يجرب كتابة الشعر ان يكون قادرا على نقد الشعر على وجهه الأمثل الذي يمكّنه من التقاط جواهره، بل هو يقر أن الهاجس الشعري في شخصيته قد وفّر له ((**الكثير من الآليات التي لولاها لما استطعت ان اكون الناقد الذي عليه الآن**)) [5]، ويطرح الناقد تساؤلا، كأنه يتخذ موقع السائل المفترَض: ((**إذا كان**

---

(1) م، ن: 100.

(2) عضوية الأداة الشعرية، محمد صابر عبيد: 11.

(3) عضوية الأداة الشعرية، محمد صابر عبيد:12.

(4) م، ن: 12.

(5) م، ن: 12.

جلّ شغلي النقدي على الفن الشعري بحيث يبدو هذا الكلام سليما ومنطقيا، فماذا عن شغلي الآخر في مجال السرد – على الرغم من قلته قياسا بالشغل في مجال الشعر -؟))[1]، ويجيب على هذا التساؤل بـ ((**إن الشغل النقدي يتطلب مرجعية في كتابة الشعر حتى حين يتعلق الأمر بالعمل على النصوص والظواهر السردية وغيرها، ولا سيما حين يتعلق الأمر باستقراء النصوص وتحليلها وتاويلها وفك شفراتها والغوص في طبقاتها. إذ يتحتم على المتدخل ان يكون متسلحا بطاقة شعرية تساعده كثيرا على تقصي الإشارات والتقاط العلامات، على النحو الذي يساعد على الفهم والتمثّل والتحسس والقراءة من أجل الوصول الى البرهنة على فروضه القرائية الابتدائية**)) [2]، وهذه الصفة على ما قد يبدو أنها عامل تيسير للناقد كي يكون ذو أفق أرحب وأوسع في الممارسة النقدية، إلا إنها في حقيقتها – بحسب على جعفر العلاق – قد تشكل محنة، ويعني بها محنة إنشطار الذات الى شقين متعارضين في أحيان كثيرة، ((**والناقد محمد صابر عبيد، وهو يواصل مسيرته النقدية والشعرية، لايقف بعيدا عن هذه المحنة، محنة الشاعر الناقد أو الناقد الشاعر، الذي يحاول ان يحقق توازنه الخاص، ليحافظ على الكفتين متوازنتين، والميزان عصيا على الاهتزاز**)) [3]. وعلى هذا فإن مهمة ((**نقد التجربة الشعرية بهذا التحديد تكون، بلا ريب، مهمة عسيرة تتخطى مجرد إصدار الأحكام العامة العابرة، بل تحاول اقتحام التجربة الشعرية ذاتها، بحسها الصادق وعلاقاتها وجزئياتها وعاطفتها وخيالها، اقتحاما تحليليا ينظر إليها كلا فنيا في الاهتداء الى تقدير نقدي فيها يمكن الاطمئنان إليه حين يكون مثل هذا التقدير في حد ذاته مضمونا نقديا يتحتم وجوده في الأدب النقدي الذي يسعى إليه مصطلح النقد في تعامله مع التجربة الشعرية**)) [4].

ولقد كان للشعر تأثيره الواضح في اللغة النقدية للناقد فقد اصطبغت جوانب كثيرة منها بالشعرية، لتنزاح لغته عن الجانب المعياري والعلمي المفترض للغة النقدية الى الجانب المجازي والتعبيري الشعري، ولقد برزت هذه الخاصية اكثر ما برزت في لغة المقدمات النقدية التي يقدم بها كتبه، فغالبها قد اتسمت لغتها بنوع طاغ من اللغة الشاعرة يفتتح بها خطابه النقدي. وسنحاول في مبحث "شعرية اللغة النقدية" إيلاء هذه المسألة قدراً أكبر من الإهتمام والبحث.

---

(1) م ، ن: 12.

(2) م ، ن: 12.

(3) ذلك الانشطار الجميل في الذات الواحدة، علي جعفر العلاق ، ضمن كتاب طائر الفينيق: 72.

(4) التحليل النقدي والجمالي للأدب، عناد عزوان: 45.

يرى محمد صابر عبيد أن الشخصية النقدية للناقد هي التي تحدد طبيعة لغته النقدية وطبيعة رؤيته ونوعية منهجه، فيصف لغة النقد بأنها ((**تشتغل بمستوياتها المتعددة على إعادة انتاج النص الإبداعي نقديا، والنهوض بمهمات النقد بآلياته العامة المعروفة في الكشف عن خصوصيات النص ووسائل تعبيره وسبل تشكيله وفضاء جمالياته، فضلا على تحليل رؤيته وبيان حدود مقولته، عبر منهج نقدي معين أو حزمة مناهج نقدية تخضع للشخصية النقدية للناقد أولا وأخيرا**)) [1]، وهنا نعود الى جانب اخر من مكونات شخصية محمد صابر عبيد النقدية وهو الجانب الأكاديمي، فجزء كبير ومهم من شخصية الناقد محمد صابر عبيد تكون داخل اسوار الجامعة وفي اروقة قاعاتها، إذ أمضى سنوات طويلة من حياته العلمية وهو يمارس التدريس الجامعي، بدءا من الدراسات الأولية كمدرس للنقد الأدبي الحديث، وصولا الى اخر مرحلة وهي مرحلة تدريس النظرية النقدية وفلسفة الجمال لمرحلة الدكتوراه فقط. ويبدو ان مرحلة مهمة من مراحل التدريس الجامعي قد اصطبغت فيها جوانب سلبية من جوانب العلاقة بين الجامعة كمؤسسة إدارية وبين الناقد، خصوصا في جامعة تكريت التي وصف الناقد افتراقه عنها بأنه كان فراقا ((**بلا وداع ولا ألم ولا دموع ولا دعوات**)) [2].

لقد ظلت الجامعات والى فترة قريبة تنظر الى أي دخول للمناهج الحداثية الى اروقتها من المحرمات، فضلا عن رسوخ تقاليد علمية قارة في طريقة البحث وفي طبيعة الأفكار التي تسود داخل اروقتها، مما يجعل الخروج عليها خروجا على الرصانة العلمية، وتيها في صحراء مغامرة غير مضمونة النتائج، ولذلك فقد اشتكى الكثير من النقاد – والمجددون منهم خصوصا – من ضيق أفق الجامعة ومؤسساتها الرصينة، وإن وجدنا من النقاد من يعطي الأهمية البالغة للنقد الجامعي، مفضلا إياه على ما هو خارجه من النقد معللا ذلك بالرصانة العلمية أولا، فهو يرى ((**أن النقد مصاب ببعص التعويقات الآن في الساحة الأدبية المنتجة والساحة الجماهيرية، لكنه مزدهر بشكل طيب في الساحة الأكاديمية، حيث تؤلف رسائل ماجستير ودكتوراه وتُكتب رسائل جامعية على مستوى رفيع في نظريات النقد وأصوله ومدارسه، لكنها لاتستثمر بالقدر الكافي في المجال العام**))[3].

---

(1) اللغة الناقدة، مداخل إجرائية في نقد النقد محمد صابر عبيد: 5 – 6.

(2) محمد صابر عبيد بقلمه، محمد صابر عبيد، مقال سابق.

(3) أسئلة النقد، محاورة مع أحمد هيكل، جهاد فاضل: 13.

شغل التنظير النقدي في النقد العربي مساحة واسعة من الشغل النقدي، وصدر من الكتب التنظيرية ربما ما يفوق ما صدر من نقد تطبيقي، وربما اندمج التنظير والتطبيق في شغل الناقد الواحد، الذي غالبا ما يسبق جهده التطبيقي جهد تنظيري يمهد لإجراءاته التطبيقية على النصوص، وإن كانت هناك نظرة تميّز تمييزا خاصا بين الناقد والمنظّر، فتختص لديها صفة النقد فقط فيمن يمارس العملية التطبيقية من دون التنظيرية، على اعتبار الدلالة اللفظية لكلمة ناقد والإجراء الحقيقي للتعامل مع النصوص ((**فإذا كان الناقد هو الشخص الذي يمتلك القدرة على الإصغاء الى النص، إذ يلاحقه ويتوسله في ضوء منهج ما، فإن المنظّر شخص مأخوذ باختزال المسافات .. ينفذ الى ما يحتمل في دواخل النص من إشكالات تنتظر الحسم وتعد بالتجاوز، ثم يتجاوزه الى رحاب أخرى عندما يتشوف المدارات التي يمكن أن يرتادها حدث الكتابة**))[1].

ولقد ظل الخطاب النقدي العربي بحاجة ماسة وملحة للانحياز الى التطبيق بصورة أكثر وأكبر إذ ((**اتسم الخطاب العربي المعاصر في مجمله وعلى تعدد فضائله ومنطلقاته الفكرية بالإنحياز الشديد للنظرية على حساب الواقع، وتغليب ما ينبغي أن يكون على ما هو كائن فعلا**))[2].

إنّ محمد صابر عبيد ناقد إجرائي بالدرجة الأساس، يتجلى ذلك في الكثير من كتاباته التي نأى فيها عن التنظير، ولم يكلف نفسه عناء التنظير إلا في شذرات تكون في الغالب مدخلا لقراءاته النقدية، وبما يتواءم مع طبيعة المنهج ومحددات الرؤية، ومن ثم لا يلبث أن يدخل في جانبه النصوصي التطبيقي ليتفرّغ للنص مسائلا إياه ومستنطقا عناصره ودلالاته، ولقد أكد في اكثر من مناسبة ان جوهر العملية النقدية والأساس في الفاعلية المنهجية هو الجانب الإجرائي من النقد[3].

وهو يقول صراحة إنه ناقد تطبيقي أساساً وما التنظير لديه إلا عملية ثانوية في ممارسته النقدية عليها أن تشعّ من منطقة الإجراء: ((**أعترف بأنني ناقد إجرائي بالدرجة الأولى، وغير مهتم كثيراً بقضية التنظير، إذ أعتقد أن الوصول إلى القدرة على التنظير لا يمكن أن تأتي إلا بعد تجربة إجرائية عميقة وواسعة، هي التي تقود ضرورةً إلى معطيات تنظيرية ذات قيمة، أما الذهاب المغامِر غير المحسوب الى منطقة التنظير، بلا تجربة إجرائية عميقة وواسعة وكثيفة وخصبة تقارب الأجناس والظواهر والنصوص مقاربة حساسة عالية المستوى، فهي كمن يحضر الشاش والقطن والمعقمات**

(1) تجليات الحداثة، قراءة في الإبداع العربي المعاصر، ماجد السامرائي: 183.

(2) إشكاليات الخطاب العربي المعاصر، كمال عبد اللطيف ونصر محمد عارف: 80.

(3) ينظر: شيفرة أدونيس الشعرية، محمد صابر عبيد: 14.

وسيارة الإسعاف استعداداً لجرح محتمل قد لا يقع)) [1]، ويرى أن جوهر الممارسة الحقيقة للنقد انما تكون في الممارسة الإجرائية، فضلا عن أنه ينظر الى الكثير من التنظيرات على أنها مجرد اعادة كتابة لما سبق وأن كُتب ((أما عشرات الكتب التي تقدّم تنظيرات الآخر، شارحةً وملخّصةً، تعيد فيه إنتاج ما أنتج فليست بذات فائدة كبيرة، إذ طالما أن الأصل موجود فلا حاجة كبيرة للصور المستنسخة عن هذا الأصل، فنحن يجب أن نبحث دائماً عن الأسد لا عن ظلّه)) [2].

ولعلّ سببا مهما من الأسباب التي يبوح بها محمد صابر عبيد حول عدم لجوئه الى مسألة التنظير السابق للإجراء تتجلى في قولة ((إن لغة التنظير في سياقاتها الحديثة لم تعد صلبة قواعدية إلى درجة كبيرة، ولا سيما تلك التي تخص الأشكال الشعرية الأكثر حداثة، إذ إن مزاوجة حية قد حدثت بين النص ورؤياه النظرية)) [3]، فالشاعر العربي انصرف الى معالجة تقاناته الشعرية مستبدلا بها تقانات اخرى أو مضيفا إليها، الى الحد الذي جعل الكتابة الشعرية تستحق ان توصف بكونها 'كتابة جديدة'، لكنها كتابة مشاكسة متحدية وعصية على الاحتواء يحتاج ترويضها واختراع اصول تاريخية وجغرافية واجتماعية وحضارية لها الى مجهود كبير قد لا تتيسر امكاناته في ظل الانقلابات الحضارية المذهلة التي تعرض لها المجتمع العربي التي ((أحدثت شرخا قيميا كبيرا في رؤياه الجمالية والأخلاقية السيكولوجية، مما ادى الى ضرورة خلخلة الكثير من الثوابت التي صادرت العقل الجمالي والإبداعي ردحا لا بأس به من الزمن)) [4].

إنّ محمد صابر عبيد هنا يحاول أن يؤشّر مكامن القوة والضعف في هذه الانقلابات الحضارية، فهي إن اتصفت بمرونة كبيرة في معالجة عوامل انهيارها عبر التخلص من الأسوار المتكلسة التي انهارت ((لتشيّد على أنقاضه وبأكبر قدر من الحرية فضاءها الجديد ذا القابلية الفريدة على التكيف للتحولات الحادة والاستجابة للحساسيات الجديدة وبما يلائم ظرفية التحول وقوانينه المتطورة)) [5]، فإنها قد عرّضت ((الجهاز المفاهيمي والمصطلحي في هذا المجال الى تسريح الكثير من المصطلحات، والاستعاضة بها عن جملة مصطلحات مازال يكتنف قسما منها قدر كبير من التداخل

---

(1) لقاء مجلة قاب قوسين مع محمد صابر عبيد، اجراه اسماعيل البويحياوي، الخميس 24/ 3/ 2011 http://www.qabqaoyaen.com/node/890

(2) م ، ن .

(3) مرايا التخييل الشعري، محمد صابر عبيد: 15.

(4) م ، ن: 16.

(5) مرايا التخييل الشعري، محمد صابر عبيد: 16.

والغموض))[1]. إن النقد الحقيقي هو النقد التطبيقي، لا النقد النظري، أو التنظيري، على الأصح، وهو ماراج أكثر وطغى في الساحة الأدبية في الفترة التي رافقت ظهور المناهج النصية ونظريات النقد الحديث، فلجأ الكثير من النقاد الى التلفيقية والشرح والتوضيح للمناهج من دون أن تشفع تنظيراتهم جوانب تطبيقية تؤكد أن ما مكتوب من تنظير قادر على أن يتحول الى جانب تطبيقي عملي فاحص للنصوص مما يثير الريبة بقدرة هذا المنظّر على تطبيق ما نظّر له أولاً، وبقدرة النظرية المطروحة في التنظير على أن تقارب النصوص وتخرج منها بما هو نافع، وجانب من إيمان محمد صابر عبيد يتمثل بقناعته أن العملية الصحيحة هي أن يتواشج التنظير مع التطبيق ما أمكن ذلك، على شرط أن تسبق القدرة التطبيقية للناقد قدرته التنظيرية، فيتم العمل على التنظير بعد أن يتمكن الناقد من ادواته التطبيقية في العملية الإجرائية النقدية، وهذه الأسباب نفسها هي احد العوامل التي يرى محمد صابر عبيد فيها انها تقود اي جهد تنظيري الى شكل من أشكال التعثر والنكوص، بسبب الفوضى وعدم الدقة في الاستخدام، وربما هي ما دعت الناقد الى محاولة النأي بنفسه عن التنظير ما أمكنه ذلك .

والناقد وإن نأى بنفسه هو عن هذه القضية لكنه عاد وألزم الشعراء بها، وأوجب على كل شاعر أن يطرح 'بيانه النظري الخاص' خصوصا شعراء التجربة الجديدة، لأن مغادرتهم عالم الرومانسية الطاغي صاحبه وعي نظري يعمل جنبا الى جنب مع الماكنة الإبداعية، ولذلك يقول: **((فإننا قد لانثق كثيرا بتجربة مفاجئة في الكتابة الشعرية الجديدة اذا لم يصاحبها وعي نظري حاد يجاريها في المستوى إن لم يتفوق عليها، ولم يعد بإمكان الشاعر أن ينام ملء جفونه عن شواردها فهو أمام محاكمة عصية قاسية، فإما أن تثبت عليه تهمة الشعر التي يحلم بها ويقضي حياته كلها شاعرا، وإما أن تُعلن براءته من الشعر الى الأبد))**[2]. وهذا جوهر الفكرة التي يؤمن بها الناقد محمد صابر عبيد والتي وجدنا انها انعكست بشكل مباشر وواضح في منتجه النقدي الذي كان انعكاسا بارزا للطبيعة الشخصية التي يتصف بها الناقد، تلك الشخصية التي هي مزيج من الطبيعة الشخصية له كإنسان، والطبيعة الشخصية له كأديب.

---

(1) م ، ن: 16.

(2) مرايا التخييل الشعري، محمد صابر عبيد: 17.

الفصل الثاني

إشكالية المصطلح النقديّ

- تداولية المصطلح وسعة استخدامه
- تجربة التحديث المصطلحيّ
- المصطلح المجترح
- المصطلح المستعار

المبحث الأول

تداولية المصطلح وسعة استخدامه

تكمن أهمية المصطلح في أي علم من العلوم، أو فن من الفنون، في تقييده للمفاهيم التي من المفترض أنه يعبر عنها ضمن ذلك العلم أو الفن، فـ ((المصطلحات هي مفاتيح العلوم، .. وقد قيل أنّ فهم المصطلحات نصف العِلم، لأنّ المصطلح هو لفظ يعبر عن مفهوم، والمعرفة مجموعة من المفاهيم التي يرتبط بعضها ببعض في شكل منظومة. وقد ازدادت أهميّة المصطلح وتعاظم دوره في المجتمع المعاصر الذي أصبح يوصف بأنّه 'مجتمع المعلومات' أو 'مجتمع المعرفة'، حتّى أنّ الشبكة العالمية للمصطلحات في فينا بالنمسا اتّخذت شعار: لا معرفة بلا مصطلح)) [1]، تلك المعرفة التي هي أساس التقدم التقني والحضاري، والمحمولة والمنقولة من خلال اللغة إذ إن ((اللغة وعاء المعرفة، والمصطلح هو الحامل للمضمون العلمي في اللغة، فهو أداة التعامل مع المعرفة، وأس التواصل في مجتمع المعلومات. وفي ذلك تكمن أهميته الكبيرة ودوره الحاسم في عملية المعرفة)) [2]، فهو الكاشف عن المعنى والمحدد والضابط لهذا المعنى، والمساهم في تأليف الأنساق المعرفية بما يفيد وينفع. يحدث هذا مع العلوم الوضعية الى الدرجة التي أضحت معها صفة العلمية – في المجال العلمي المعيّن – رهينة بدقة المصطلح المستخدم، ((ولذلك يُفترض في المصطلح أن يستحضر مجموع النسق النظريّ، فالمصطلح يلعب دور الدليل المختصر لمجموع هذه الصفات المميّزة ويفضل هذا وحده يعبّر عن المفهوم. وحين يخرج المصطلح من النسق يفرغ من مصطلحيّته، ويتخلّى عن علاقته الخاصّة بالمفاهيم ليأخذ مكانته بين الموضوعات والظواهر المعروفة سلفاً عند الجميع)) [3]، ولا شكّ في أن تقييد المصطلحات النقدية ووجوب تحديد مفاهيمها التي تعبر عنها، يرجع في جانب مهم من جوانبه الى أهمية تقييد كل فن بمفاهيمه ومصطلحاته ليتسنى لمتلقيه تفهمه وتذوقه ومعرفة مضامينه، وإلى الجهود النقدية التي تروم أن تسم النقد الأدبي بسمة العلمية التي تحاول قدر الامكان التقيد بقيود العلم واجراءاته ودقته، وعليه فلابد من النظر الى المصطلحات النقدية على انها قيود

---

(1) علم المصطلح أسسه النظرية وتطبيقاته العملية، علي القاسمي: 287.

(2) م ، ن: 288.

(3) مصطلح الدرس الأدبيّ والنسق المعرفيّ، محمّد العمريّ، مجلّة فكر ونقد: ع 20، يناير 2003.

محددة للأفكار، ومرتكزات دالة على المفاهيم المركزية، لكي لا تكون معالجة النصوص الأدبية ومقاربتها - قراءة ونقدا - عملية فضفاضة تشي بالتناقض والاضطراب وعدمية المعنى، والتداخل واللبس في التوصيفات والمفاهيم والدلالات، مما يؤثر سلبا على العملية النقدية وعلى النص الادبي.

ولقد ادرك العرب منذ وقت مبكر أهمية المصطلح[1]، وعرفوا القيمة التداولية له كلفظ متفق على معناه عند أهل الفن الواحد، فهاهو إبن حزم يؤكد على هذا المعنى بقوله **((لابدّ لأهل كل علم وأهل كلّ صناعة من ألفاظ يختصون بها للتعبير عن مراداتهم وليختصروا بها معاني كثيرة))** [2]، كما أكد إبن تيمية على أهمية ذلك بقوله: **((وما من أهل فن إلا وهم معترفون بأنهم يصطلحون على ألفاظ يتفاهمون بها مرادهم كما لأهل الصناعات..ألفاظ يعبرون بها عن صناعتهم، وهذه الألفاظ هي عرفية عرفا خاصا ومرادهم بها غير المفهوم منها في أصل اللغة))** [3]، معتبرين القيمة التداولية متحققة في شيوع المفهوم المتفق عليه بين أهل الإختصاص وأصحاب الفن الواحد من فنون العلم، وبحسب 'التهاوني' فإنّ **((أكثر ما يحتاج به في العلوم المدونة والفنون المروجة الى الأساتذة هو اشتباه الإصطلاح، فإن لكل علم اصطلاحا به إذا لم يُعلم بذلك لا يتيسر للشارع فيه إلى الإهتداء سبيلا، ولا إلى فهمه دليلا))** [4].

بالرجوع الى الجذر اللغوي للمصطلح[5] نجد أن مادة 'صلح' وكما وردت في مقاييس اللغة لإبن فارس تدل على خلاف الفساد، قال **((الصاد واللام والحاء أصل واحد يدل على خلاف الفساد، يقال صلُح الشيء يصلُحُ صلاحاً. ويقال صَلَحَ بفتح اللام. وحكي ابن السكيت صلَح وصلُح . ويقال صلَح صُلوحا. قال:**

---

(1) في غالب التراث النقدي والفكري العربي وردت الكلمة بلفظ 'الاصطلاح'، وفي فترة متأخرة نسبيا صار اللفظان 'مصطلح' و'اصطلاح' يستعملان بمعنى واحد دون التفريق بينهما أحيانا، ينظر: المصطلح ومشكلات تحقيقه، د. ابراهيم كايد محمود، مجلة التراث العربي-مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب-دمشق العدد 97 - السنة الرابعة والعشرون - آذار 2005.

(2) مصطلحات نقدية وبلاغية في كتاب البيان والتبيين للجاحظ، الشاهد البوشيخي: 13.

(3) درء تعارض العقل والنقل، إبن تيمية: 1 / 222 – 223.

(4) كشاف اصطلاحات الفنون، علي محمد فاروق التهاوني، تح لطفي عبد البديع: 1/ 1 .

(5) ينقسم كل مصطلح الى مستويين؛ أول وثاني، فالأول هو المعنى اللغوي العام للمصطلح، اما المستوى الثاني فهو المعنى الإصطلاحي الخاص، ولايمكن فهم الثاني دون فهم الأول، ينظر: كاريزما المصطلح النقدي العربي تأملات في الوعي النقدي وصياغة المفهوم، لحسن دحو، مجلة المخبَر، جامعة محمد خضير، بسكرة، الجزائر، العدد السابع، 2011: 208.

وكيـــف بـــأطرافي إذا ماشـــتمتني وما بعـد شـتم الوالـدين صُـلوحُ)) [1]

وكذلك جاء الصلاح في لسان العرب: ((**الصلاح: أي الموافقة والحسن، والصالح: أي القائم بالحقوق والواجبات، والمصلحة**)) [2]، والمتأمل في هـذه المعـاني الثلاثـة "**الموافقـة والحسن والمصلحة**" يجد أنها معان تقوم على مبدأ التداول أساسـا؛ حيـث إن الموافقـة والحسن، لا تـأتي إلا برضى جماعة، تتفق على أصول ما يجعل الشيء موافقا وحسنا، وكذلك يطلقون على الرجل صالحا بالنظر إلى علاقته بالآخرين؛ فيقوم على الأقل بما عليه من واجبـات وحقـوق، ولا يحـصل ذلـك في غير الجماعة التي ترضى بصلاحه، كما أنهم يطلقون (المصلحة) على ما يقدم نفعا؛ وليس النفع غير ما رضيتْ به الجماعة أيضا،ونظرت الى وجه صلاحه، ومجموع ذلك أن أصـل كلمـة "مـصطلح" إنمـا يحمل قيمة تداولية أساسية، هي: رضى جماعة فهو إذن ذو مفهوم تشاركي يقوم على معنى الاتفـاق والتعاون من اجل ما هو أفضل، ومن هنا تبرز اول سمة من سمات التـداول مـا بـين النـاس لأمـر جامع يجمع بينهم من أجل الاتفاق على ما هـو فاضـل وحَـسَن. وإذا كـان المـصطلح في التعريـف الإصطلاحي المجرد من الوظيفة يعني ((**اللفظ الذي يُسمّي مفهوماً معيَّناً داخل تخصُّص ما**)) [3]، فإن تعريفات أخرى جاءت لتؤكد على ثبات ورسوخ الوظيفـة التداوليـة للمـصطلح في سـياق التأكيـد على ان المصطلح في أبسط تعريفاته الاصطلاحية يغدو ((**اتفاقا لغويا طارئا بـين طائفـة مخصوصة على أمر مخصوص في ميدان خاص**)) [4]، وهنا يكتسب المرحلة الأولى من مراحـل تداوليتـه حـين يشيع بين أهل الإختصاص أولا، كمرحلة مهمة من المراحـل الـتي يمـر بهـا المـصطلح إلى أن يـروج وينتقل الى مسافة أبعد من نطاق أهل الإختصاص فيشيع في اوساط المتلقين، وهو النطـاق التـداولي الحقيقي والأكثر رسوخا، و ((**بقدر رواج المصطلح وشيوعه، يحقق العلم أو الحقل المعرفي ثبـات منهجيته**)) [5]، وعليه فإن التعريف الأكثر دقة والأوسع شمولا هو الذي يـرى أن المـصطلح لفـظ موضوعي يتواضع عليه المختصون بقصد أدائه معنى معيناً بدقة و وضوح بحيث لا يقع أي لـبس في

---

(1) مقاييس اللغة، إبن فارس، أبي الحسين أحمد بن فارس بن زكريا، تحقيق وضبط عبد السلام محمد هارون: 303.

(2) ملاحظات في القيمة التداولية للمصطلح النقدي اللساني، خليفة بوجادي، موقع بوجادي الألكتروني: http://boujdad.maktoobblog.com/ وينظر: لسان العرب، ابن منظور، مادة (صلح) ، والمنجد في اللغة والإعلام: 432.

(3) قاموس اللسانيات مع مقدمة في علم المصطلح، عبد السلام المسدي: 10.

(4) اشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، يوسف وغليسي: 22.

(5) الأسلوبية وتحليل الخطاب، نور الدين السد: 13.

ذهن القارئ أو السامع لسياق النص[1]. وعلى هذا الأساس قد يكون من المفيد الإشـارة إلى أن أي مصطلح قد لا يجوز اعتباره مـصطلحا حقيقيـا مـا لم يـتم الاتفـاق علـى صـيغته اللغويـة ومفهومـه الإصطلاحي عند أكـبر عـدد ممكـن مـن أهـل الإختـصاص، وهـو مـا يعـاني منـه قـدر كـبير مـن المصطلحات والمفاهيم اللسانية التي في الأعم الأغلب منها هي مصطلحات مترجمة مع مفاهيمها من لغات أخرى غير العربية، مما أدى إلى تداخل المفاهيم وتعددها للمصطلح الواحد، فضلا عـن كـون المصطلحات حملت معها إشكالية المفهوم في لغتها الأصلية، وأضيف إليها اختلاف الفهـم وتفـاوت القدرة لدى مترجميها في اللغة العربية، فشهد الكثير منها لبساً وإشكالاً وسوءَ فهم كبير[2].

تقوم التداولية بدراسة ((**اللغة عند استعمالها في الطبقات المقامية المختلفة، أي باعتبارها 'كلاما محدداً' صادرا من 'متكلم محدد' وموجها الى 'مخاطب محدد' بـ 'لفظ محدد' في 'مقام تواصلي محدد' لتحقيق 'غرض تواصلي محدد**))[3]، ولقد نشأت النظريات اللسانية الحديثة باعتبار تصورها لوظيفة اللغات في ظل اتجاهين مركزيين؛ الأول يدرس اللغة بـصورتها المجـردة 'الـصورية' الـتي تعتـبر اللغـة أنساقا مجردة، يمكن وصفها بمعزل عـن وظيفتهـا التداوليـة، لكـن المجموعـة الثانيـة تعتمـد الوظيفـة الوظيفية 'التداولية' للغة[4]، ولقد نشأ التفكير التداولي الحديث في ظل مصادر مختلفة تشترك جميعها في تجاوز النظرة الصورية الى اللغة، إلى الإهتمام بظروف الإستعمال وتتفق على مبـدأ أن ((**اللغـات الطبيعية بنيات تحدد خصائصها – جزئيا على الأقل – ظروف استعمالها في إطار وظيفتها الأساسية ؛ وظيفـة التواصـل**))[5]، وخلاصـة ذلـك، إن الـتفكير التـداولي نـشأ مـن الاهتمـام بالتواصـل والاستعمال الفعلي للغة، لأن ذلك ما يحدد ظروف بنيتها التركيبية، فضلا عن أن المتكلم يبني كلامه على وفق ظروف التواصل، وطبيعة المتلقي، لا على وفق ظروف النظام أو حتى ما يـرتبط بـه هـو، بعدِّه منتجَ الكلام، على أن من اللغويين من مزج بين وظائف عديدة للموضـوع الواحـد ويـرى ان أكبر قدر منها قادر على أن يعطي للموضوع وجهـا مـن المقبوليـة، إذ يـرى '**فـان ديـك**' – وبحـسب المتوكل – أن ((**لايسند لكل موضوع واحد أكثر من وظائف ثلاث: وظيفة دلالية ووظيفة تركيبية**

---

(1) ينظر: المعجم الأدبي، جبور عبد النور: 252.

(2) ينظر: اشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، يوسف وغليسي، حيث أورد الكثير من المصطلحات مع ما رافقها من إشكاليات تتعلق بغموض المفهوم واختلاف الألفاظ

(3) التداولية عند العلماء العرب، دراسة تداولية لظاهرة الافعال الكلامية في التراث اللساني العربي، مسعود صحراوي: 26.

(4) ينظر: الوظائف التداولية في اللغة العربية، احمد المتوكل: 8.

(5) م ، ن: 8.

وظيفة تداولية))[1]. وهو مانراه ينطبق تماما على أي نجاح مطلوب للمصطلح الذي يريد أن يشيع وينجح في الاستعمال.

ومن هنا تبرز الأهمية الكبيرة لتداولية المصطلح ومدى شيوعه وسعة استخدامه، وطبيعة الاتفاق المبرم ما بين مرسله ومستقبله لأن **((الخلل الذي يصيب المنظومة الإصطلاحية ينسحب بطبيعة الحال على نمط وشكل التلقي، لا سيما أن الاستراتيجيات الحديثة للتلقي تؤكد على مايسيمه 'ولفانغ آيزر' بالمتلقي النموذجي لإيجاد فعل قرائي ينطوي على التحرك التعاوني بين مرسل الخطاب ومتلقيه بما يقود الى تشكيل مفهوم 'التعاضد التأويلي'، فإيجاد المتلقي الضمني أو المتواطيء يتطلب قبل كل شيء قواسم مشتركة – اتفاقية على مستوى التذوق والوعي، وصولا الى حالة من الاستدلال المفتوح وتحرر التأويل من محددات ومساقط ماهو مغلق ونهائي))**[2]. وحين نتحدث عن المصطلح النقدي فإنه يخضع إلى مبدأ 'الاصطلاح' العام في النظام اللغوي، الذي يجعله قرين الاستعمال، وتلك قيمته التداولية. فضلا عن أن المصطلح ذاته لغة للتواصل، ووسيلة من وسائل الحوار في التعبير عن المعاني وجديد الفكر البشري. ومادام الأمر كذلك، يفترض فيه أن لا يخالف مبدأ التوافق، والاشتراك في الاستعمال، وتتحدد اصطلاحيته من مجال استعماله بين متداوليه، ومن هنا تبرز قضية الغموض في المصطلح إذا لم تحقق التداولية شروطها المطلوبة، فينتج عن الغموض عمى المفهوم وعدم امكانية توصيل محموله الدلالي، وتتوالد نتيجة لذلك سلسلة من التعميات المتلاحقة، وبالنظر إلى الشروط التداولية التي ينبغي أن تتوافر في المصطلح لقبوله وتداوله، فإن متأمل البيئة النقدية واللسانية اليوم، يلاحظ أن واقع المصطلح خلاف ذلك. بل إن المصطلح – وقد تجرد من قيمته التداولية -اكتسب قيمة أخرى مغايرة تماما لما هو أصل فيه، وهي أنه صار مرادف الغموض وعدم الوضوح، فقاد ذلك الى أزمة تتوالد منها أزمات **((لأن غموض المصطلح يؤدي الى غموض في المنهج. وبالتالي أزمة المصطلح قد تفرز أزمة منهج. ووفق هذه القناعة، ترسخ في أذهاننا، بأن المصطلحات تنشأ من الاستعمال أي من نصوص المختصين ومن أعمالهم النقدية))**[3] من أجل ان يكتسب المفهوم معناه، لأن: **((أهميّة المصطلح تنبع أساساً من أهميّة المفهوم الذي يمثله لا من لفظه الموضوع له. وإذا كانت مشكلة إيجاد الألفاظ المناسبة للمصطلحات كبيرة ومتشعّبة ..**

---

(1) الوظائف التداولية في اللغة العربية، احمد المتوكل:40.

(2) إشكالية المصطلح في الخطاب المسرحي، الستارة، عباس لطيف، جريدة الاتحاد، موقع الكتروني: http://www.alitthad.com/paper.php?name=News&file=article&sid=26328

(3) مصطلحات النقد العربي السيمياءوي، الإشكالية والأصول والامتداد، مولاي علي بوخاتم: 116.

فإنّها مشكلة يمكن أن تكون شكليّة وفرعيّة إذا ما قيست بمشكلة تحديد المفاهيم النقديّة وتصنيفها في العمل النقدي)) [1].

كما وتتجلى القيمة التداولية للمصطلح من القيمة التي يمكن أن يتمتع بها كوسيط بين اللغات، اذا ما اتسعت القيمة التداولية له لتعبر حدود اللغة المفردة الى اللغات المتعددة، فيكون **((قوة تداولية ودلالية قريبة الى حد ما من طاقة العلامة الايقونية بسبب امتلاكه لمواضعة اجتماعية وثقافية تعاقدية بين مختلف الثقافات واللغات الانسانية. وهذا هو سر تحول المصطلح، في الثقافة الانسانية الى رسول مشترك للتواصل والمثاقفة، له ما له، وعليه ما عليه، بوصفه رسالة مفهومة ومشتركة موجهة إلى البشر))** [2].

والبحث في ضروب المصطلح النقديّ واختلاف النقّاد في مستويات التعامل معه **((لا ينبغي أن يكون بمنأى عن البحث في طبيعة اللغة التي يُكتب بها الجهد النقديّ وهي الحاضنة التي تحيا فيها المصطلحات وتموت، أو بمنأى عن المنطلقات النظريّة الكلّيّة أوالمذاهب الفلسفيّة أوالتيّارات الفكريّة والاتّجاهات الذوقيّة التي يتحرّك على وفقها الناقد عفواً أو عن وعي وعمد))** [3]، وعليه فنجاح المصطلح مرتبط ارتباطا وثيقا بتحديد مفهومه الدقيق وشيوع هذا المفهوم بين أوساط المستخدمين من متخصصين وقرّاء، معتمدا مفهوما واحدا لا يخرج به الى فضاء التأويلات المتصارعة وربما المتناقضة أحيانا والمرتبطة بتعدد مفاهيم المصطلح وتشعب فهم المستخدمين له، **((فالمصطلحات من حيث هي مفاهيم مفردة أو عبارات مركبة استقر معناها بالاستخدام تكتسب وجودها الشرعي في بيئتها بمقدار التحديد الذي توسم به فيجعلها تعابير خاصة و ضيقة في دلالتها على الفكرة الواحدة، فيتحقق لها وضوحها ومن ثم اطّرادها))** [4].

وقد توسع الباحثون في الشروط الواجب توفرها لنجاح المصطلح واستقراره في العملية الاصطلاحية، وقدرته على حمل المعنى المراد للمفهوم المطلوب، وقد ذكر الدكتور احمد مطلوب شروطا أربعة عدها أساسا لنجاح المصطلح[5]:

---

(1) مصطلحات النقد العربي السيمياءوي، الإشكالية والأصول والامتداد، مولاي علي بوخاتم: 187.

(2) اشكالية المصطلح النقدي في الخطاب العربي الجديد، فاضل ثامر، مجلة نزوى، العدد السادس، 18/ 6/ 2009.

(3) اشكالية المصطلح النقدي، ثائر حسن جاسم، أطروحة دكتوراه مقدمة الى مجلس كلية الاداب جامعة بغداد، 2007: 164.

(4) الأسس اللغوية لعلم المصطلح، محمود فهمي حجازي: 11.

(5) ينظر: إشكالية المصطلح النقدي المعاصر، احمد مطلوب، مجلة المجمع العلمي العراقي، المجلد 55، الجزء الثاني، 1419 – 1998: 53.

1- اتفاق العلماء عليه للدلالة على معنى من المعاني العلمية.
2- اختلاف دلالته الجديدة عن دلالته اللغوية الأولى.
3- وجود مناسبة أو مشاركة أو مشابهة بين المدلول الجديد ومدلوله اللغوي.
4- الإكتفاء بلفظة واحدة للدلالة على معنى علمي واحد.

وبهذه الشروط مجتمعة يتحقق للمصطلح الدقة العلمية المرجوة والتقنين الاصطلاحي المطلوب، فيغني عما سواه من الفاظ أخرى قد تربك المعنى وتعمي الدلالة، ولذلك فإنّ ((**ميل المصطلح النقدي نحو الواحدية في المفهوم لهو دليل على سلامة صناعته أو بنائه، وإن ولادته الطبيعية ستقرر منذ البدء مستلزمات استقراره في الفكر النقدي الأدبي، وإذا خرج عن هذه الواحدية نحو التعددية فإنه سيولد مشوهاً لا تعرف له هوية معرفية حيث تبرز الأزمة في فهم المصطلح، ومن ثم في تطبيقه في الدراسات النقدية، وهذا ما نلحظه في كثير من الأحيان في الكتابات النقدية الحديثة والمعاصرة من سوء فهم لهذه الحقيقة حيث يستعمل الكتّاب والنقاد مصطلحا ذا مفاهيم متعددة أو مفهوما ذا مصطلحات متعددة**)) [1].

على أن المصطلح عانى في بيئتنا العربية معاناة شديدة نتيجة عدة عوامل ساهمت في إشاعة فوضى مصطلحية ساهم في الكثير من جوانبها العدد الكبير من المشتغلين في الحقل الأدبي من دون أن يكون لهم القدر الكافي من المعرفة الغنية والمؤهلة لأن يدخلوا في مجال العمل الاصطلاحي، فتسبب عملهم في هذا الحقل ضررا كبيرا أصاب الجهاز المصطلحي لعدد كبير من المفاهيم، وشاعت تسميات متعددة للمفهوم الواحد، نتيجة الاختلاف في الفهم والقدرة العملية، واختلاف المشارب العلمية للمظان التي ينقلون المصطلحات منها، وقد يُظن من وفرة وتنوع المصطلحات التي دخلت على حقل النقد الأدبي العربي أن العرب يعيشون عصرا ذهبيا للمصطلح النقدي، فما من أطروحة أو بحث أو دراسة أو مقال أو حتى عرض لعمل أدبي إلا احتشد بالمصطلحات، وربما لم تكن أدنى إجراءات الإصطلاحات قد تمّت عليها بعدُ، وهذه الإشكالية التي يعاني منها المصطلح العربي حاول عدد من الدارسين تأشير أهم ملامحها وتحديد مكمن العلة فيها، وهي إشكالية قد تتجلى أبرز جوانبها في فوضى التأليف والترجمة، التي زاد من اضطرابها أيضا عوامل مرتبطة بها، وهي:

---

(1) أصداء دراسات ادبية ونقدية، عناد غزوان: 142.

1- اختلاف ثقافة المؤلفين والباحثين، فهم إما ذوو ثقافة أجنبية خالصة، أو ذوو ثقافة عربية خالصة، أو بين هذا وذاك، وهذا سيؤدي الى اختلاف الفهم كل بحسب منزعه ومرجعياته فتختلف لذلك المصطلحات والمفاهيم.

2- اختلاف الأوربيين أنفسهم في المصطلح ونظرتهم اليه من خلال تراثهم وثقافتهم أو مذهبهم الأدبي والنقدي.

3- الاشتراك اللفظي في اللغة المنقول عنها واختلاف المترجمين عن اللغات المختلفة، ويتضح ذلك في الاختلاف بين ما يصدر في المغرب والمشرق العربي، إذ يقتبس الأول من فرنسا، ويأخذ الثاني من انكلترا وأمريكا.

4- الاشتراك اللفظي في اللغة العربية ودلالة المصطلح على مفاهيم عدة[1].

وهناك جوانب أخرى للفوضى المصطلحية يتجلى في عدة جوانب حددها الباحثون، منها ما يتعلق بالمنهج المتبع في عملية الترجمة والوضع الاصطلاحي، فالمنهج الواضح المحدد بدقة وموضوعية شرط أساسي في كل عمل يقوم به المرء، خاصة أننا نعيش في عالم يغلب عليه التطور العلمي والتقني الهائل الذي يداهمه بسرعة مذهلة، وأي عمل يفقد المنهجية الدقيقة المستوعبة لجوانبه المختلفة يكتب له الفشل، لأن ((**المنهجية نصف المعرفة وزيادة في عالمنا الحديث الذي شملت مفاهيمه ومصطلحاته الإيجابية والسلبية كل دان وبعيد**))[2]، ولقد أدى اضطراب المنهجية في العملية المصطلحية الى حدوث الكثير من الإرباك والقصور والتشتت والتفرّق الى الدرجة التي أصبحت معها توصف العملية بأنها عملية فوضوية فـ ((**المنهجيات العربية الموجودة حالياً لا تُميِّزُ غالباً بين عناصر مختلفة. فهي تخلط بين وسائل الوضع، وتقنيات الترجمة ومناهج التوحيد والتنميط**))[3]. ومنها أسباب تعود الى المصطلح نفسه وناتجة عن امور مختلفة كتعدد المصادر التي يعتمد عليها المترجمون، والاجتهادات الفردية وغياب العمل الجماعي، إضافة الى تعدد اللغات التي يتم النقل منها أو يترجم عنها، فضلاً عن بروز النعرة الإقليمية ما بين مشرقيين ومغربيين وعدم تقبل كل فريق لعمل الآخر والتنكر لما قدموه وما وضعوه من مصطلحات، مما أدى الى ما يمكن

---

(1) ينظر: نحو معجم لمصطلحات النقد الحديث، احمد مطلوب، مجلة المجمع العلمي العراقي، المجلد الثالث والأربعون، الجزء الثاني \، 1417 – 1996: 81 – 82.

(2) المنهجية العامة لترجمة المصطلحات وتوحيدها وتنميطها، محمد رشاد الحمزاوي: 9.

(3) م ، ن: 17.

تسميته بالقطيعة العلمية لـ ((**كثرة المصطلحات التي تطلق على الشيء الواحد، ويعود هذا التعدد إلى عدم اطلاع الباحثين العرب على ابحاث زملائهم الآخرين، ولا أعفي نعرة القطرية وأثرها في الغض من شأن المصطلحات التي لا تصاغ في قطر الباحث المعين، وقد سبب عدم التواصل العلمي عدم شيوع بعض المصطلحات العلمية الدقيقة وشيوع مصطلحات أخرى أقل دقة**))[1].

إنّ الفعل الحقيقي لقيمة العمل المصطلحي لا بد ان يرتبط وعلى نحو حاسم بالعمل الجماعي، ذلك أنه مهما امتلك العمل الفردي من قيمة، ومها بذل من جهد فإنه يحتاج الى العمل المشترك الذي يعصم من الزلل ويبتعد عن الهوى الشخصي وعن الفهم الفردي المرتبط بالثقافة والقدرة والمعرفة الخاصة لواضع المصطلح أو مترجه او مستعمله في الميدان، هذا الجهد الذي يجمع عددا من اهل الإختصاص من أجل وضع وتوضيح وشرح المصطلحات المهمة والملائمة للمفاهيم النقدية. وقد ادرك الغرب ومنذ وقت مبكر أهمية العمل الجماعي والمؤسساتي في ما يخص العمل المصطلحي فنشأت ومنذ أوائل القرن العشرين العديد من مراكز الدراسات التي من ضمن آليات عملها عملية الوضع المصطلحي، ومن أبرز هذه المراكز التي حظيت بشهرة عالمية بسبب عظم مجهوداتها في هذا المجال مراكز النمسا وجمهورية الجيك وكندا وفرنسا وروسيا[2]، أما في الوطن العربي، وعلى الرغم من الجهود الجماعية التي بذلت ومنذ النصف الثاني من القرن العشرين من اجل وضع أسس العمل الجماعي للمصطلحات، إلا أن دارسي الأدب مازالوا يشكون كثيرا من فوضى المصطلح وتنوع دلالاته واختلاف مفاهيمه، والمترجم منه على نحو خاص. وقد عرف العالم العربي العديد من المجامع اللغوية التي حملت على عاتقها مهمات وضع وتعريب المصطلحات، وبذلت جهودا كبيرة من أجل ذلك كالمجامع العلمية في دمشق وبغداد والقاهرة[3]، وعلى الرغم من

---

(1) المشكل وغير المشكل: قضية المصطلح العلمي، حمزة قبلان المزيني، مجلة علامات في النقد الأدبي، ج8 ، مجلد 2: 18.

(2) ينظر: علم المصطلح، علي القاسمي: 288.

(3) كما أناطت "جامعة الدول العربيّة" مهمةَ تنسيق المصطلحات في الوطن العربيّ ب "مكتب تنسيق التعريب بالرباط" منذ العام 1969، الذي شجّع الأبحاث اللغويّة والمعجميّة، والدراسات المتعلّقة بمشكلات المصطلحات العلميّة والتقنيّة باللغة العربيّة، ونشرَ عدداً غفيراً منها في مجلته "اللسان العربيّ"، ومن المؤسسات العربية التي تنشط في البحث المعجمي والمصطلحي "جمعية المعجمية العربية بتونس" والتي نظمت العديد من المؤتمرات المتخصصة، والتي تصدر دورية متخصصة بعنوان "مجلة المعجمية". وفي المغرب توجد "الجمعية المغربية للدراسات المعجمية" التي تنظم ندوات حول قضايا المعجم العربي، وتصدر مجلة "الدراسات المعجمية". وفي مصر توجد "الجمعية المصرية لتعريب العلوم" التي تعقد مؤتمرا سنويا فيما يخص الدراسات في النظرية العامة والنظرية الخاصة للمعجمية والمصطلحية. ينظر: علم المصطلح، علي القاسمي: 289 – 290.

كل هذه الجهود إلا انه ـ وكما أسلفنا ـ فإن هناك ما يصحّ تسميته بالفوضى المصطلحية والتي أشارت إليها دراسات كثيرة[1]، وإذا كانت الحال مع المصطلحات الأدبية بهذا القدر من الفوضى فإن قدرا أكبر بكثير من هذه الفوضى والإضطراب يترافق مع المصطلحات الخاصة بالعلوم البحتة، فإن الثورة المعلوماتية والانفتاح الحضاري والمخترعات الوافدة قد جعلت كم المصطلحات الوافدة يفوق القدرة على استيعابها ووضع المفاهيم الخاصة بها، **((فقد واجه العرب فيما واجهوا سيلا من المفاهيم العلمية التي أصبحت تتدفق عليهم بكثرة لم تمكنهم من السيطرة عليها بوضع المصطلحات المقابلة لها ذلك ان وضع المصطلح العلمي يحتاج الى تكاثف جهود جهات عديدة، وواقعنا العربي يشهد تشتت الجهود وتبعثرها ليس في مجال المصطلح وحسب بل في مجالات عديدة))** [2]، الى الدرجة التي دفعت بعض الدارسين الى التشاؤم حيال المسألة المصطلحية عند العرب نتيجة التشتت والتخبط في هذه المسألة، الى درجة القول إنّ **((الإهتمام بالمسألة المصطلحية اليوم حيثما كان، في أمتنا، قد ولّى وجهه كلية، أو كاد، شطر المصطلح الوافد، لا تشذ – أو لاتكاد تشذ – عن ذلك مؤسسة أو فرد، من مجامع الى جامعات، ومن معاهد الى لجان ومنظمات، كلها تتسابق، بتنسيق أو بدون تنسيق، متنافسة في تلقي المصطلح الوافد))** [3].

يندرج هذا المبحث في سياق رؤية عامة تناولت المصطلح وما يحقق له شروط نجاحه وما يؤدي به الى الشيوع في الاستعمال النقدي، معتمدا على أهم السمات الفارقة التي يتيمته بها من أجل الوصول الى هذه الغاية، وفي المباحث الثادمة سنكون مع طبيعو تعامل محمد صابر عبيد مع هذه القضية المهمة.

---

(1) ينظر: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، يوسف وغليسي.

(2) اللغة وهاجس المصطلح، حسناء عبد العزيز، صحيفة الرياض الاثنين 18 صفر 1421 العدد 11655 السنة 37.

(3) نحو تصور حضاري شامل للمسألة المصطلحية، الشاهد البوشيخي، مجلة دراسات مصطلحية، العدد الثاني، 1423 ه – 2002: 69.

المبحث الثاني

تجربة التحديث المصطلحيّ

تعدّ قضية المصطلح ومدى نجاح التعامل معه من القضايا المهمة التي تحدد مدى قدرة الناقد على توجيه مسار خطابه النقدي، وهي عنصر فاعل ومهم في العملية النقدية إذا أرادت أن تتسم بالعلمية والضبط، إذ إن المصطلح جهاز مفاهيمي محدد ومتفق عليه، يكون جسرا ناقلا لخزين كبير من المعنى الكامن في حمولته الدلالية، ولا غنى لناقد عنه، ولا غنى للقاريء عنه أيضا من أجل أن يكون عنصرا متَفقاً عليه بين مرسله ومتلقيه تتحقق فيه أولى درجات نجاح التلقي.

ومعلوم أن المصطلحات تختلف باختلاف فنون المعارف التي تحتويها. وتقاس قدرة أي دارس أو ناقد باختلاف قدرته على ضبط مصطلحاته ودقة استعمالها وقدرته على تحريكها ضمن سياق تحليله النصي أو جهده التنظيري من خلال الدقة المطلوبة في فرع معرفته، وتمكنه من إدارة دفة مصطلحاته ليحقق الإبحار الآمن في حقله المعرفي، فالمصطلح أداة من أدوات التفكير العلمي والأدبي، وهو قبل ذلك لغة بين الناس عامة، أو على الأقل بين طبقة أو فئة خاصة، في مجال محدد من مجالات المعرفة والحياة، فإذا لم يتوافر للعالم مصطلحه العلمي الذي يعد مفتاحه فقدَ هذا العلمُ مسوّغَه، وتعطلت وظيفته[1]. أضف الى ذلك أن ((**مسألة المصطلح بأبعادها الإيجابية والسلبية، كما تتجلى في الأعمال المؤلفة أو المترجمة أو المازجة بينهما، تتصل إتصالا وثيقا بمسألة المنهج النقدي. وما المصطلحات، في أحد مظاهرها، إلا أعلام على هذا المنهج أو ذاك**))[2]، وبناءً على هذا ((**تقترن مسألة المنهج بالمصطلح حتى لكأنهما توأمان لايجوز الفصل بينهما. ذلك أن المنهج يتكون – من الناحية الفنية – من مجموعة المفاهيم والتصورات التي تترجمها المصطلحات**))[3]، وانطلاقا من الرؤية الخاصة لمحمد صابر عبيد والمنبثقة أساسا من طبيعة تصوره، وانطلاقا من المناهج الحداثية التي قد اشتغلت في عمله النقدي، فقد كان لزاما عليه أن يقوم، ما وسعه ذلك، بمحاولة في التحديث على صعيد المصطلح، ولذلك فقد عاد الى عدد من المصطلحات وحاول جاهدا إضفاء مفهوم جديد

---

(1) ينظر: مصطلحات نقدية من التراث الأدبي العربي، محمد عزام: 7.

(2) المادة المصطلحية الحديثة في المعجم المفصل للأدب، محمد التونجي: 7.

(3) م ، ن: 8.

عليها، أو تحديد مجال جديد لاستخدامها، أو تحديد تصوره وفهمه لها، إن وجد فيه ما يختلف عن فهم الآخرين مما شاع ودرج في الإستعمال النقدي المتداول.

ولا مراء في أن إشكالية تحديث المصطلحات او نقلها او توحيدها كانت ولا تزال من بين المسائل المهمة في التفكر النقدي، وخاصة مع بروز الاتجاهات النقدية الحداثية وتصاعد المناهج النسقية ذات المدّ الألسني. يضاف إلى ذلك ما أغرقتنا به الدراسات العربية المعاصرة من مصطلحات غربية جديدة، إن على مستوى التنظير أو الممارسة النصية، مواكبة للمشهد النقدي العالمي، الشيء الذي جعل تحديد مضامينها وضبط مفاهيمها أمرا ملحا يستوجب المساءلة ويتطلّب البحث.

يقودنا الحديث عن هذا الموضوع الى التطرق _ وإن بشكل مختصر _ الى قضية المصطلح والمصطلحية، كمدخل لمعرفة جهد محمد صابر عبيد في هذا المجال.

يقسم علماء اللغة الغربيون طرائق التعامل مع قضية المصطلح على قسمين رئيسين؛ اطلقوا على القسم الأول منهما "**علم المصطلح**" Terminology، أما القسم الثاني فسموه بـ "**المصطلحية**" Terminography [1]، فيُعنى القسم الأول بالجانب النظري من العملية، اما القسم الثاني فيُعنى بالجانب التطبيقي منها، ومع هذا فإن القسم الثاني ما زال غير محدد المعالم بسبب أنه ((**علم حديث مازال يتبلور ويتطور**)) [2] على أيدي العلماء الغربيين أنفسهم، ولذلك وُجد من الباحثين العرب من لا يقيم فرقا، ولا يعطي أهمية كبيرة للقسمة، بل يجمع الجانبين في تعريف واحد يسميه "**علم المصطلح العام**" الذي يتناول ((**طبيعة المفاهيم، وخصائص المفاهيم، وعلاقات المفاهيم، ونظم المفاهيم، ووصف المفاهيم "التعريف والشرح"، وطبيعة المصطلحات، ومكونات المصطلحات، وعلاقاتها الممكنة، واختصارات المصطلحات، والعلامات والرموز، والتخصيص الدائم للرموز اللغوية، وأنماط الكلمات والمصطلحات، وتوحيد المفاهيم والمصطلحات، والمداخل الفكرية ومداخل الكلمات، وتتابع المداخل، وتوسيع المداخل، وعناصر معطيات المفردات، ومناهج إعداد معجمات المصطلحات، وهذه القضايا المنهجية، عامة لا ترتبط بلغة مفردة أو بموضوع بعينه، فهي من علم المصطلح العام**)) [3].

---

(1) ينظر: المناهج المصطلحية مشكلاتها التطبيقية ونهج معالجتها، صافية زفنكي: 3.

(2) المناهج المصطلحية مشكلاتها التطبيقية ونهج معالجتها، صافية زفنكي: 7.

(3) الأسس اللغوية لعلم المصطلح، محمود فهمي حجازي: 19.

ولقد ضيق عبد السلام المسدي الطرق على من أراد الاشتغال بالمصطلح، ووضع شروطا قد لا تتوافر للكثير ممن يرومون العمل على القضايا الاصطلاحية، فيرى انه ((اليوم لا يكفي الباحث أن يكون لغويا حاملا لمخزون واسع من ثقافة فقه اللغة حتى يواجه المعضلة الاصطلاحية، ولا يكفيه أن يكون لسانيا وقف همه على اللسانيات النظرية أو على أحد أركانها الكبرى، وإنما عليه أن يكون مدركا للدائرة الضيقة الدقيقة التي تتقاطع عندها مشارب عدة من المعرفة اللغوية: في علم الأصوات وعلم الصيغ وعلم التركيب وعلم الدلالة، ثم في اللغويات المقارنة واللغويات التقابلية، وكذلك في المعجمية وعلم التأثيل فضلا عن طبائع اللغات وفصائل الألسنة الطبيعية. عندئذ فقط سيتسنى للباحث أن يقول قولا يحظى بالكفاءة التفسيرية ويتعزز بالسند الأبستيمي المؤسس)) [1].

ولكي يكون وضع المصطلح عملية منضبطة مقننة، فقد اوجد علماء المصطلح قوانين، أو سمها 'معايير' تتقيد بموجبها أي عملية وضع مصطلحي، وتخضع لشروطها كي لا تنحرف عن الجادة فتصير عرضة لشطط الأهواء ولتقلبات وفوارق المعرفة واختلاف الفهم، ومن أبرز هذه المعايير [2]:

1- المعيار المعجمي: أي علاقة الدال الاصطلاحي بجذره اللغوي.
2- المعيار الدلالي: أي دقة المفهوم ووضوح الدلالة.
3- المعيار المورفولوجي: أي الجانب الشكلي من الحد الاصطلاحي وما يستوجبه من اقتصاد لغوي 'ما استطاع الى ذلك سبيلاً' وامتثال للنظام النحوي.
4- المعيار الفقه ـ لغوي: أي امتثال المصطلح لخصوصيات اللغة العربية وخضوعه الى اولويات طرائق الوضع اللغوي 'كما حددها فقه اللغة' من اشتقاق ومجاز وإحياء، ثم تعريب ونحت ... الخ.
5- المعيار التداولي: أي مدى شيوع المصطلح بالقياس الى مصطلحات اخرى تترادف معه دلاليا وتقاسمه محور الاستبدال؛ ذلك ان ((المصطلح يُبتكر فيوضع ويُثبت ثم يُقذف به في حلبة الاستعمال فإما أن يروج فيثبت، وإما ان يكسد فيختفي، وقد يُدلى بمصطلحين أو أكثر

---

(1) الأدب وخطاب النقد، عبد السلام المسدي: 144.

(2) ينظر: اشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، يوسف وغليسي: 78 – 79.

لمتصور واحد فتتسابق المصطلحات الموضوعة وتتنافس في سوق الرواج ثم يحكم التداول للأقوى فيسبقه ويتوارى الأضعف)) [1].

لم يولِ محمد صابر عبيد أهمية كبيرة لقضية الإحياء في العرف الاصطلاحي، فلا نجد في كتاباته ما يشي بمحاولة ما لإحياء ما اندثر أو قَلَّ استعماله من مصطلحات عربية قديمة على الرغم من الأهمية التي أولاها أهل الاصطلاح لهذه الآلية، التي تعني ((**ابتعاث اللفظ القديم ومحاكاة معناه العلمي الموروث، بمعنى علمي حديث يضاهيه**)) [2]، ولقد أكدت المؤتمرات العلمية الخاصة بالمصطلح على هذه الآلية وأولتها عنايتها ودعت إليها، ولقد كانت ندوة توحيد طرائق وضع المصطلح العلمي قد أكدت على ضرورة ((**استقراء وإحياء التراث العربي وخاصة ما استعمل منه من مصطلحات علمية عربية صالحة للاستعمال الحديث وما ورد فيه من ألفاظ معربة**)) [3].

ولا يبدو أن محمد صابر عبيد يقف وحده في جانب عدم الاعتماد على التراث اعتمادا كبيرا في قضية المصطلحات – وإن لم يصرح بذلك –، بل يقف الى جانبه عدد من النقاد والباحثين الذين لا يرون أهمية هذه الآلية في العملية المصطلحية، ويعلل يوسف وغليسي الاسباب التي حدت بهؤلاء – وهو منهم – الى تبني هذا الموقف، ويختصرها بقوله إنّ ((**الظفر بمعادل اصطلاحي مواز لمفهوم معرفي مستحدث، تظل نسبة تحققه محدودة جدا، ومهما تحققت فإن نسبة وقوع الحافر على الحافر تظل غاية من الصعب إدراكها، ذلك أنه من غير المنطقي أن نطالب التراث بأجوبة متقدمة عن أسئلة العصر**)) [4]. أضف الى ذلك فإن محمد صابر عبيد وعلى صعيد التقسيم السابق ما بين 'علم المصطلح' و 'المصطلحية' لا يبدو في عمله المصطلحي يقيم أهمية أجرائية لهذه الفروق، فالعملية الإصطلاحية عنده يتداخل فيها ما هو نظري مع ما هو عملي، على صعيد تجربة التحديث أو تجربة الاجتراح، وإن وجدنا تلميحات الى جوانب تنظيرية فيما يخص هذه العملية، لكنها لا ترقى الى

---

(1) المصطلح النقدي، عبد السلام المسدي: 15.

(2) م ، ن: 105.

(3) إشكاليات المنهج والمصطلح في تجربة عبد الملك مرتاض النقدية، يوسف وغليسي ، بحث مقدم لنيل درجة الماجستير، جامعة قسنطينة، 1995 - 1996:296.

(4) إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، يوسف وغليسي: 451.

درجة المساهمة النظرية في الجهود الاصطلاحي، وهذا ما ليس مطالب به أساسا، فأي دراسة اصطلاحية تختص بالمصطلح تحتاج الى جهد كبير وتخصص دقيق، وذلك ما لا يبدو انه من شأنه.

تعامل محمد صابر عبيد مع قضية التحديث المصطلحي مع القضايا الرئيسة التي يختص بها المصطلح وتناول عناصر كبيرة في محاولته التحديثية، كما إنه لم يتناول كل القضايا التي تمس جوهر العملية النقدية مما أصبح ثابتا في العرف المصطلحي للعناصر أو المكونات الفنية للأدب، ودرج على أن يدخل من وجهة نظر تضع الحداثة نصب عينها في أية قضية تحديث من شأنها أن تمس جوهر ما هو قائم وراسخ، وخلال تناوله لقضية الصورة الفنية وأنماطها فإنه قد جابه غابة متشابكة من أنماط الصور، وكما من المصطلحات المتشعبة التي تتناول قضية الصورة، خصوصا بعد الدراسات الكثيرة التي درست الصورة الفنية، ولاسيما في الشعر الحديث مما يصبح من الصعب على ناقد ما تناول كل هذه التعريفات المصطلحية، ولذلك فقد بدا أنه يدخل بحذر الى هذه المنطقة، من خلال التبريرات التي يسوقها مقدما وهو يتناول نوعا مهما من أنواع الصورة، فهو يقول **((تشكل الصورة الفنية واحدة من أكثر مشكلات الفن الشعري تعقيدا، وتعرضا للتحليل والاستنتاج والتخريج، إذ أفرزت السنوات الأخيرة الكثير من المصطلحات داخل دائرة الصورة، تتباين عادة في أشكالها ومعطياتها، لكنها تجد دائما تبريرات منطقية يتفاوت حظها في درجة الإقناع، إلا أنها تبقى معرّضة للحوار والمناقشة والقبول والرفض))** [1]، ويقر أنه إنما عمد الى محاولة إجراء تحديث لمصطلح **"الصورة المحورية"** بسبب انه يرى أنه اقدر على خدمة منهج قراءته القائم على البحث عن مقومات المغامرة في النص الشعري، تمييزا لهذا المصطلح عن مصطلحات اخرى لنفس الفهوم[2] كمصطلح **"الصورة الكلية"** و **"الصورة العنقودية"**، وهذه المصطلحات سبق للناقد ان استخدمها في قراءات نقدية سابقة عن هذه القراءة، لكنه يستدرك بأنه لا يقصد هذا النمط بالتحديد وإنما ما يقصده **((نمطا من الصورة الفنية، لايتكامل بشكله النهائي إلا من خلال شرائح صورية متنوعة ومتعاقبة، تسهم في بناء صرح الصورة النهائية على نحو محوري مركب، أي إن الشريحة الصورية اللاحقة تبنى على أساس سابقاتها، وتتداخل معها من خلال عنصر مشترك هو معامل الطبيعة، الذي يشكل خيطا سريا يربط**

---

(1) المغامرة الجمالية للنص الشعري، محمد صابر عبيد: 34.

(2) يرى علوي الهاشمي أن هذا النوع من الصور ((تنداح عن دوائر متسعة تمتد من مركز اللفظة المفردة الى محيط النص كله، متخذة من علاقات الجملة الشعرية وقوانينها طريقا للحركة والنمو والتوالد والاتساع))، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، علوي الهاشمي: 33.

أجزاء الصورة، ويشكل محورها الأساس وقد يكون هناك معامل آخر يشكل في الصورة بديلا للطبيعة)) [1]، ويتخذ من قصيدة "وجه من حجر وماء" للشاعر "علي جعفر العلاق" ميدانا لإثبات نظرته، التي يرى فيها أنها صوره ذات تشكيل محوري ووظيفة جمالية مزدوجة باعتمادها على الطبيعة المتحركة، وانتماء عناصرها الى الطبيعة انتماءً حاسما، وتقسيمها عناصر الصورة على شرائح متوالية يعتمد احدها على الآخر، إذ يقول الشاعر في قصيدته ((شجر / يغمر رمل الروح / بالورد وماء الذاكرة / بالشذا الموج / مفتوح كما الأفق / على ضوء الغيوم العابرة / آهل بالضوء / والوحشة تيجان / من البرد، تلف المقبرة)) "فالشجر الذي يغمر رمل الروح بالورد وماء الذاكرة" شريحة أولى، و"مفتوح كما الأفق على ضوء الغيوم العابرة" شريحة ثانية، وآهل بالضوء.. والوحشة تيجان من البرد تلف المقبرة" شريحة ثالثة، ولم تكتمل نتيجة التشكل الصوري إلا بعد انتهاء الشرائح الصورية من إنهاء فعلها التصويري داخل مشهد الصورة، وباجتماع صور إضافية عدّة تتشكل منها القصيدة يخرج الناقد بنتيجة مفادها أن ((الصورة في هذه القصيدة إذن ذات فاعلية دينامية تتلائم مع دينامية الطبيعة وحركتها الفاعلة، وبهذا اعتمدت الصورة المحورية على الطبيعة في حركتها وعنفوانها وتعاقب سلطتها، فاتسمت بمفرداتها وخصوصيتها وابتعدت القصيدة عن السقوط في ساحة الرثاء المخصصة للبكاء والنحيب، واختارت منطقة الحياة الزاخرة بفرح الطبيعة وعطائها)) [2]، فإذا نظرنا الى مفهوم "الصورة الكلية" عنده- تمييزا لها عن الصورة العنقودية – نجد أنها تعني: مجموعة من الصور الجزئية التي يمزج الشاعر بعضها مع بعض لينتج صورة كلية، فهي صور محتشدة الى بعضها، لاترتب منطقيا بحسب النسق الطبيعي للزمن، إنما بحسب الحالة النفسية الخاصة، واتخذ من شعر "أحمد عبد المعطي حجازي" ميدانا للكشف عن أنواع هذه الصورة، فيرى أنها عند هذا الشاعر تأتي في نمطين: نمط "الصورة العنقودية" وهي ((المعتمدة في بنائها على صور مقطعية صغيرة متلاحقة)) [3]، وتجسدت في قصيدته "نوبة الرجوع"، ونمط آخر من الصور هو "الصورة اللولبية" التي تتجسد ((من خلال مجموعة من الصور والأفكار التي يقدمها إلينا الشاعر بحيث يسير القاريء في مسارب عديدة

---

(1) فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، علوي الهاشمي: 35.

(2) المغامرة الجمالية للنص الشعري، محمد صابر عبيد: 38.

(3) مرايا التخييل الشعري، محمد صابر عبيد: 183.

متداخلة في القصيدة))[1] فيلجا الشاعر الى استخدام تيار الوعي من أجل التنقل من فكرة باطنية الى أخرى مع تداخل أكثر من صوت وامتزاجها مع بعضها، وصولا الى تشكيل الصورة الكلية.

أما في قضية المصطلحات العربية الراسخة فقد تعامل محمد صابر عبيد مع مصطلحات شائعة مستمدة من 'الميراث القريب' – ولا أقول التراث – النقدي العربي[2]، منها ماتحدد مفهوما، ومنها مابقي للمفهوم فيها مجال للأخذ والرد، فإذا وجد ان هذه المصطلحات لم تعد قادرة على استيعاب الطاقة الجديدة المخزونة في القصيدة الحديثة، عمد الى محاولة إيجاد مفهوم جديد يحمله للمصطلح، أو محاولة إيجاد بديل مصطلحي مناسب، وجهد في وضع تحديث لهذه المصطلحات بحسب – ما يعتقد – انه اكثر ملاءمة للعصر الحاضر وللتجربة الشعرية الحديثة. ونستعين هنا بثلاثة نماذج من هذه المصطلحات، علها تعطي فكرة عن تجربة الناقد في هذا المجال، أولى هذه المصطلحات هما مصطلحي 'القصيدة الطويلة' و'القصيدة القصيرة' التي يقترح الناقد لهما مصطلحين بديلين هما 'القصيدة المركزة' و'القصيدة الشاملة'.

لم يكن محمد صابر عبيد أول من تناول هذين المصطلحين من النقاد المعاصرين، فقد أوغل الناقد 'عز الدين إسماعيل' في البحث في هذين المصطلحين في كتابه 'الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية'[3]، لكن المختلف بين دراستي الناقدين هو طبيعة الرؤية وأسلوب المعالجة وقبول المصطلح من عدمه. لقد تناول عز الدين هذين المصطلحين وفي ذهنه قضية غنائية الشعر العربي، ((ذلك الشعر الذي يتغنى فيه الشاعر بعاطفة من العواطف فيضمّن القصيدة طائفة من المشاعر الجزئية التي تأتي نتيجة انفعال سريع. ومن هنا يمكن أن توصف كل القصائد العربية تقريبا

---

(1) م ، ن: 184.

(2) عرف النقاد العرب الأقدمين الشعر طويله وقصيره، ولكنهم لم يجتمعوا على تعريف جامع مانع كمصطلح للقصيدة الطويلة أو القصيرة، ولم يجزموا بعدد الأبيات التي معها نقول عنها الشعر انه قصيدة أو غيرها، فمثلا قال صاحب اللسان ((وقال أبو الحسن الأخفش: و ليست القصيدة إلا ثلاثة أبيات، فجعل القصيدة ما كان على ثلاثة أبيات، قال ابن جني: وفي هذا القول من الأخفش جواز؛ وذلك لتسميته ما كان على ثلاثة أبيات قصيدة، والذي في العادة أن يُسمى ما كان على ثلاثة أبيات أو عشرة أو خمسة عشر قطعة،فأما ما زاد على ذلك فإنما تسميه العرب قصيدة)) لسان العرب، مادة 'قصد': 3 / 355. و قال ابن رشيق: ((وقيل إذا بلغت الأبيات سبعة فهي قصيدة، ولهذا كان الإيطاء بعد سبعة غير معيب عند أحد من الناس،و من الناس من لا يعد القصيدة إلا ما بلغ العشرة وجاوزها ولو ببيت واحد، ويستحسنون أن تكون القصيدة وترا)) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، إبن رشيق القيرواني: 1 / 164.

(3) ينظر: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، عز الدين إسماعيل، وخصوصا الفصل الرابع المعنون 'معمارية الشعر المعاصر': 238 – 278.

بأنها قصائد غنائية)) [1]، ويرى ان القصيدة الطويلة اكتسبت طولها من ((**اشتمالها على مجموعة مفرقة من المشاعر الجزئية السريعة. ومن ثم كثر عدد ابياتها، وامتدت القافية، وإن ظلت في جوهرها غنائية))** [2]، وحين يحاول الناقد ان يُخرج الشعر عن أسر غنائيته يتجه الى الملحمة، فيرى انه وبما ان عصرنا الحاضر ليس بعصر ملاحم ولا الشعراء بشعراء ملاحم، ((**فإن القصيدة الطويلة في العصر الحاضر هي التعبير أو النوع الشعري البديل))** [3]، وبهذا تصبح القصيدة الطويلة من وجهة نظر عز الدين اسماعيل ((**حشد كبير من تلك الأشياء 'الجاهزة' التي تعيش في واقع الشاعر النفسي وتتجمع وتتضام ويؤلف بينهما ذلك الخلق الفني الجديد ليخرج منها عملا شعريا ضخما))**[4]، فتجد فيها الخرافة والأسطورة والرمز والحقيقة العلمية والقصة التاريخية والمشهد الدرامي أو الواقعة والخبرة الإنسانية والمعرفة، بشرط ان لا تتجمع هذه الأشياء اعتباطا ولكنها تتجمع في سياق رابط حيوي يربطها هو '**الفكرة**'[5].

أما القصيدة القصيرة عند عز الدين اسماعيل فإن ما يفرقها عن الطويلة هو ((**انهما تختلفان من حيث اللغة والصور والرموز، كما تختلفان من حيث نوعية التجربة ومدى أصالتها وصدقها وحيويتها. ولكن ربما كانت هذه الاعتبارات نسبية، وتتحقق هنا وهناك على تفاوت. أما الفارق الحاسم بينهما فيتمثل في معمارية القصيدة الغنائية المعاصرة))** [6]، وبناءً على هذه المعمارية فإنه يسجل ثلاثة أنواع من هذه المعمارية التي تسير عليها القصيدة القصيرة في الشعر العربي الحديث، وهي القصيدة ذات الشكل الدائري المغلق، والقصيدة ذات النهاية المفتوحة، والقصيدة الحلزونية، إذ يختلف في كل منها الطابع الشعوري باختلاف الشكل.

أما تناول محمد صابر عبيد لهذين المصطلحين فإنه وكما سبق القول، يقترح بديلين جديدين لهذين المصطلحين، مع إقراره أن هذين المصطلحين قد تكرسا في الاستعمال النقدي وحظيا بتداولية واسعة، وصارا من البدهيات الإصطلاحية، لكن العلة فيهما أنهما فقيران ولايعبران عن جوهر الفاعلية الشعرية لأن منطق الطول والقصر فيهما خاضع لعملية 'ستتمترية' بحتة، وعليه فسيظل

---

(1) م ، ن: 244.

(2) م ، ن: 245.

(3) الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، عز الدين إسماعيل: 248.

(4) م ، ن: 249.

(5) ينظر: م ، ن: 248 – 249.

(6) م ، ن س: 251.

((الإلتباس الرياضي في تحديد القصر والطول قائما تحت ضغط معيار مادري لايصلح كثيرا لمعالجة نشاط إنساني خلاّق، يخضع لفعاليات المخيلة التي تقوّض أول ماتقوّض أدوات الواقع وآلياته بكسرها لعلاقة الألفة التقليدية بين الدال والمدلول، والانفتاح على فضاء المجاز والتخييل إنفتاحا لا محدودا تخفق فيه عدة المنطق 'والقصر والطول مصطلحان منطقيان' في مجاراة كيفيات التحوّل والتغيّر والانقلاب والتجاوز والخرق وكسر التوقع والإدهاش والإيهام واللعب، التي تتمتع بها عناصر التشكيل الشعري ومكوناته في القصيدة)) [1]، وعليه فإنه يرى أن المصطلحين البديلين هما الأكفأ والأقدر على التعامل مع هذه الروحية الجديدة، والكلام عن قصائد الشاعر إبراهيم نصر الله، فمصطلح 'القصيدة المركزة' **((أكثر كفاءة واستجابة ومرونة من 'القصيدة القصيرة'، لأنها تتضمن مفهوم 'القِصر' من جهة، وتتجاوزه من جهة أخرى الى القيم المفهومية المضافة والمكملة التي تقترب كثيرا من جوهر هذه القصيدة في إفادتها الأساسية والعميقة والقصوى من فيض 'التركيز' وتجلياته، فأفضل الشعر لدى معظم المدارس النقد – شعرية في معظم العصور العالمية – عربيا وعالميا – هو 'الأكثر تركيزا'))**[2]، وهذا التركيز لايتوقف فقط على مفهوم القِصر إنما يتجاوزه الى عملية اختزال كبيرة تطال العاطفة أو الانفعال أو الفكرة، وتصف بأقل قدر ممكن من الكلمات مما يتطلب مهارة فنية عالية وقدرة مدربة وذات حساسية ذكية ودقيقة وخصبة. ويشترط لها الناقد ان يكون هناك اندماج بين عتبة عنوانها ومتنها النصي بدءا من عتبة الاستهلال مرورا بالمتن النصي وصولا الى عتبة الإقفال، من خلال التشذيب الذي يكون بحذف الزوائد كالخلفية ومناسبة القصيدة وظروف كتابتها أو غرضها وكل ما من شأنه التقليل من قيمة الاقتصاد اللفظي والصمت والفراغات من أجل الوصول الى اعلى مراحل جمالية التشكيل والتعبير.

وكذلك شأن مصطلح 'القصيدة الشاملة' فإنه أوسع من الوصف **((الرياضي المجرد للدلالة على قصيدة تذهب إلى بنية توسع وجداني وسيميائي شعري، لا تأخذ من مفهوم 'الطول' سوى تلك المساحة الكافية للتمظهرات السردية والدرامية والملحمية بأن تتجلى في جوهر قولي يتيح فرصا أنموذجية لأنشطتها وفعالياتها))** [3]، ويسوق الناقد مبررات أخرى لغوية تُعنى بكلمة 'يشتمل' التي اشتق منها مصطلح 'الشاملة'، لما تعطيه كلمة يشتمل من معنى التوسع والنمو والتضخم والمساحة،

---

(1) تأويل النص الشعري، محمد صابر عبيد: 123 – 124.

(2) م ، ن: 124، وينظر مصدره.

(3) تأويل النص الشعري، محمد صابر عبيد: 125.

فضلا عن أن معنى الإشتمال يعطي مفهوم الفراغ 'الفضاء'، وهو ما تستعمله القصيدة الجديدة الشامله حين تتراسل كلماتها واحدة بعد الأخرى وحين تستغل الفراغ الزمني في القراءة فتستمد منه جانبا من طولها[1]. وتفترق معمارية هذه القصيدة عن معمارية عز الدين اسماعيل في أن ((**القصيدة الشاملة في تشكيل معمارها الشعري الكلي ذي التشكيل الشامل تتحول الى تتابع للحظات المكثفة، بمعنى أن ما يميزها في أسلوبيتها التشكيلية والتعبيرية لاستيلاد جماليتها ورؤاها الشعرية ليس مجرد عدد الأبيات بل النمو: التقسيم بين الأجزاء المختلفة، والعلاقات المتشابكة في ما بينها. فالقصيدة الشاملة يجب أن تحقق شرطين: التنوع داخل الوحدة واتحاد التكرار مع الإدهاش**))[2]، ولعلّ من المفيد الإشارة الى أن هذا الكلام كان الناقد قد قال بمثله في كتاب سابق وهو (عضوية الأداة الشعرية)، حين كان يتحدث عن البناء المقطعي في القصيدة الجديدة إذ يذكر أن ((**نمط البناء المقطعي في القصيدة الجديدة يعتمد في بنيته الأساس على تعدد مراكز الحدث الشعري، أو توزّع الحدث الرئيس على محاور عدة، أو تجسيد حالات كثيرة تختلف في مضامينها وطبيعة تجربتها لكنها تلتقي بعضها البعض بخيط واحد يكون عادة غير مرئي، وهذا نمط مهم من الأنماط المركزية في الشعر الجديد، إذ يتوقف على أساسها نجاح القصيدة، لأن القصيدة إذا افتقدت التشكيل فإنها تفتقد الكثير من مبررات وجودها**))[3]، والكلام هنا عن قضية تتعلق بمعمارية البناء الشعري أيضا، وهي من قضايا الشكل الشعري، وحين تمهدت الأرضية الملائمة لأدخال مصطلح ملائم جاء مصطلح '**القصيدة الشاملة**' معبرا عن ذلك الشكل الجديد، ولعل زمنا آخر قادم كفيل بمعرفة مدى نجاح هذين المصطلحين في الشيوع والتداول ومن ثم الاستقرار كمصطلحين بديلين عن مصطلحين قارّين في الإستعمال النقدي منذ أمد بعيد.

أما المصطلح الثالث فهو مصطلح '**الكلاسية**'، والذي هو تطوير لمصطلح '**الكلاسيكية**'[4]، ومعلوم سلفا أن لفظة الكلاسية لم يأت بها محمد صابر عبيد من عنده بل هي إحدى التسميات

---

(1) ينظر: تأويل النص الشعري، محمد صابر عبيد: 125.

(2) م ، ن: 126.

(3) عضوية الأداة الشعرية، محمد صابر عبيد: 33 وينظر مصدره.

(4) المذهب الكلاسيكيّ classicisme أول مذهب أدبيّ نشأ في أوربا في القرن السادس عشر بعد حركة البعث العلميّ. وقوامه بعث الآداب اليونانية واللاتينية القديمة ومحاولة محاكاتها، لما فيها من خصائص فنية وقيم إنسانية، ينظر: المذاهب الأدبية لدى الغرب، مع ترجمات ونصوص لأبرز أعلامها، عبد الرزاق الأصفر: 7. وقد تعددت تسميات هذا المصطلح بين 'الكلاسيكي'، والكلاسي ، والمدرسي، والاتباعي'، وغيرها.

المعروفة لهذا المذهب الأدبي، لكـن الاختلاف الـذي دعـا إلى عـدّها احـدى تجاربـه في التحـديث المصطلحي هو طريقة تناوله لهذا المصطلح فيما يخص رأيه بالشاعر "محمد مهدي الجواهري".

يتبدّى الناقد حذرا وهو يدخل الى منطقة الطرح فيما يخص تعامله مع هذا المصطلح فيبـدأ حديثه بالإقرار أن إشكالية المصطلح تعد ((من أعقد إشكاليات العصر النقدي)) [1]، بسبب الثورة المنهجية التي أغرقت الأذهان بفيض واسع من المصطلحات التي صار مـن الـصعب هـضمها بيـسر وسهولة، فضلا عن جرأة الكثيرين على اقتحـام دنيـا المـصطلح ممـا سـبب لبـسا وتعميـة وتناقـضا وغموضا ليس من السهل فكّه، ومع هذا فإن منهجية القراءة التي يروم محمد صابر عبيد فيهـا قـراءة شعر الجواهري هي التي حتمت عليه الخوض في هذا المضمار فقط بالقدر الذي يخدم منهجية القراءة ويفعّل أدواتها.

يناقش الناقد عبارة "كلاسية الجواهري" ويرى أنها عبارة صارت بحد ذاتها مـصطلحا نقـديا يختص بها هذا الشاعر، لكنه يريد أن يحاكم هذا المصطلح لا من حيث التقاليـد "النظريـة والفلـسفية والتاريخية للمصطلح، بل من خلال نجاحهـ- أي المصطلح – في اكتساب قوة تداولية تتصل بالصفة لا المنهج، ((ونحسب ان "كلاسية الجواهري" مقولة تنحاز الى الصفة / السمة أكثر من انحيازها الى المصطلح بوصفه مذهبا معروفا من مذاهب الأدب الغربي)) [2].

إنّ معرفة مساهمة محمد صابر عبيد في هذا المجال تتبدى وبشكل أكثر وضـوحا في إسـهامته في وضع المصطلحات الخاصة بالسرد، التي ضـمنها دراسـته عـن التجربـة الـسيرية لمحمـد القيـسي، والمسماة "تمظهرات التشكل السيرذاتي قراءة في تجربة محمد القيسي السيرذاتية" وأعاد نشرها في عدة كتب أخرى [3]، فلقد عمل جردا مصطلحيا بـأربعين مـصطلحا متخصـصا في الـسيرة بـشكل عـام،

---

(1) صوت الشاعر الحديث، محمد صابر عبيد: 29 .

(2) صوت الشاعر الحديث، محمد صابر عبيد: 29 .

(3) من أوائل العرب الذين قاموا بوضع مسرد مصطلحي في ذيل كتبهم هم اللغويون الأوائل، إذا أن أقدم من يشار إليه أنه قد قام بمثل هذا العمل اللغوي "محمود السعران" في كتابيه "اللغة والمجتمع رأي ومنهج" عام 1958، و "علم اللغة مقدمة للقاري العربي" عام 1962، ومن ثم تبعه الباقون من أمثال "عبد الصبور شاهين" في ترجمته كتاب هنري فليش "العربية الفصحى – نحو بناء لغوي جديد" عام 1966، وصالح القرمادي في ترجمته لكتاب "جان كانتينو" "دروس في علم أصوات العربية" عام 1968، ثم صار هذا الفعل اتجاها عاما في غالب الدراسات اللسانية والنقدية المترجمة والمؤلفة، ينظر: في المصطلح اللغوي عند الدكتور تمام حسان، عبد الرحمن حسن العارف، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب، مج 6 ع 1 ، 2009:87 وينظر هامش رقم 6.

حاول فيه ان يعطي لكل مصطلح مفهومه الذي يراه مناسبا له، وأن يبرز اهم الخصائص التي تسم ذلك المصطلح وما يحمله من حمولات معرفية قد تضيء للدارس الجانب الذي يروم تقديمه ذلك المصطلح.

ولعلّ أول ملاحظة تتبدى في عنوان هذه الدراسة هي اختيار الناقد لمصطلح 'السيرذاتي' المأخوذ من لصق مصطلحين هما 'السيرة' و 'الذاتية' معتمدا طريقة الإلصاق وهي طريقة لم تعرفها اللغة العربية ولم تعمل بها في تاريخها اللغوي، إنما هي طريقة مأخوذة من اللغة الإنجليزية، وهذا ما سنجده موجودا في غيره من المصطلحات التي تعامل معها الناقد وفي أماكن عديدة، وقد كان بإمكان الناقد استعمال مصطلح 'السيري الذاتي' بديلا عنه.

لقد أكد الناقد ان من المصطلحات ((**ما هو معروف وعامل في في الدراسات النقدية العربية قديما وحديثا، ومنها ما هو حديث اقتضته ضرورات الاتصال بين الفنون الأدبية المختلفه**))[1].

ممّا لا شكّ فيه أنّ هذه المحاولة فيها قدر لا بأس به من الإشكالية والصعوبة، تلك الإشكالية تبرز من خلال التعامل مع مصطلحات فيها من التقارب الشيء الكثير بسبب انتمائها الى جنس ادبي متقارب جدا إن لم يكن جنسا واحداً، طبعا مع الفوارق النوعية بين الرواية والقصة والسيرة، لكنها بمجموعها تنتمي الى عائلة السرد، خصوصا وان الحدود بدأت تتلاشى او تكاد ما بين جنس وجنس ادبي اخر فكيف بانواع تنتمي الى عائلة أجناسية واحده ((**فيصعب التميّيز العلمي المقنع والنّهائي بين السّيرة الذّاتيّة والمذكّرات وبينها وبين السّيرة والرّواية الشّخصيّة وقصيدة السّيرة الذّاتيّة واليوميّات الخاصّة والرّسم الذّاتي أو المقالة فضلا عن علاقة السّيرة الذّاتيّة بالرّواية، فقد نجد عنصرا مفارقا في علاقة هذا الشّكل بالشّكل الآخر ولكنّ الحدود الفاصلة قد لا تبدو مطلقة ونهائيّة بقطع النّظر عن النّظريّة الّتي تبيح التّداخل بين الأجناس الأدبيّة وتشكّك في الحدود الفاصلة بينها**))[2].

من هنا يبدو عمق الإشكالية، ومدى الجهود الذي يفترض أن يُبذل من أجل استكشاف تلك الفروق الدقيقة بين المصطلحات تجنبا لمنزلق العودة على بدء وتعريف ما هو معرّف، وتداخل التعريفات والشروح لحالة بينها وبين اختها فرق جوهري لكنه خفي ودقيق.

---

(1) تمظهرات التشكل السيرذاتي، محمد صابر عبيد: 10.

(2) عندما تتكلم الذات الساردة، السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، محمد الباردي: 10.

إنّ قارىء مسرد العائلة الإصطلاحية للسرد التي أوجدها الناقد يلاحظ وبشكل مباشر حجم التداخل الحاصل بين المصطلحات، حتى لتبدو للوهلة الأولى أنها مكررة ومتداخلة وأن التعريف يعيد نفسه في مكانين مختلفين او اكثر.

لقد عمد الناقد في ترتيب مصطلحاته واستنباطها الى شيء أشبه مايكون بمعادلة رياضية، أطرافها عناصر يُشتق بعضها من بعض، أو لنقل أشبه بعمل معجمي يقوم بتقليب مواد معجمه تقليبا كي يُخرج لنا ما يمكن استنباطه من تقاليب الحروف من معانٍ مختلفة.

ابتدأ الناقد مصطلحاته بمصطلح 'السيرة'[1] والمقصود السيرة العامة من دون ان تتخصص بنمط معين من انماط السيرة، ثم بعد تعريفها يؤكد الناقد، أنه ((**لا يوجد نمط سيري يسمى 'السيرة' فقط، لكن الرؤية الإصطلاحية التي تكشّفت هنا خضعت لمقاربة نظرية عامة من أجل تهيئة الأفق النظري للولوج الى الشكلين السيريين المركزيين 'السيرة الذاتية والسيرة الغيرية'**)) [2]. ولكن قراءة الموارد الأساسية للسيرة عند غيره من المؤلفين في هذا المجال توضح أنهم يستعملون مصطلح 'السيرة' مجردا من أية إضافة، ويعنون به السيرة الغيرية تحديدا[3]، لكن الناقد هنا يحاول ان يضع حدا فارقا ما بين النوعين ويؤسس لمصطلح ثابت يقيم فرقا محددا بارزا بينهما.

فإذا ابتدأ بـ'**السيرة الذاتية**'[4] وانتهى من تعريفها لم يدخل مباشرة الى '**السيرة الغيرية**' إنما يستنفذ عملية التقليب والاستخراج من داخل السيرة الذاتية بما ينتج عنها من سير ذاتية أخرى جاءت نتيجة اضافتها الى فنون ادبية أخرى خارج نطاق جنس السيرة، فجاءت[5]: '**السيرة الذاتية الشعرية**'، و'**السيرة الذاتية القصصية**'، و'**السيرة الذاتية الروائية**' و'**السيرة الذاتية النقدية**'، فتولدت لدينا أربعة مصطلحات نستطيع ان نسميها '**هجينة**'، او كما يسميها الناقد '**غير مركزية**' نتيجة تواشج وتلاقح الفنون والأجناس الأدبية المختلفة، لا من خلال النص الإبداعي وإنما من خلال التقسيم التجريدي. وإلى هنا كان المتوقع أن يتوقف الناقد ليعود الى استكمال القسم الثاني من أقسام السيرة

---

(1) تمظهرات التشكل السيرذاتي، محمد صابر عبيد: 139.

(2) م ، ن: 139.

(3) ينظر مثلا: فن السيرة، إحسان عباس: 69 وما بعدها، والسيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي، فيليب لوجون: 24، حيث انه يحدد الفرق الجوهري بين النوعين باستخدام 'ضمير المتكلم' في السيرة الذاتية، فإذا عدل عنه مؤلف السيرة الى ضمير آخر خرجت عن نطاق السيرة الذاتية لتدخل في نطاق السيرة، حتى وإن كان المؤلف يتكلم عن سيرته الشخصية.

(4) تمظهرات التشكل السيرذاتي، محمد صابر عبيد: 139.

(5) من ص 140 الى ص 146 .

وهو 'السيرة الغيرية'، لكنه يستمر من خلال ادخال عناصر جديدة من عناصر التعريفات، فتتولد لدينا 'القصيدة السير ذاتية' و'القصة السير ذاتية' و'الرواية السير ذاتية'، وإلى هنا يختفي مصطلح 'السيرة' ويبقى مصطلح 'الذاتية' ويدخل عليه مصطلح 'التجربة'، لتستعيد كرة أخرى الإضافات المتنوعة الى الأجناس الأدبية المختلفة، فيتولد لدينا 'التجربة الذاتية' و'قصيدة التجربة الذاتية' و'قصة التجربة الذاتية' و'رواية التجربة الذاتية' و 'الشهادة الذاتية الأدبية' و 'الخاطرة الذاتية'.

والى هنا تستكمل كل انواع السيرة الذاتية وما يشتق عنها من انواع سيرية كلها جاءت نتيجة عملية التقليب والتفريع على الأصل، وعلى التداخل ما بين الأجناس الادبية المختلفة، ولتبدأ بعدها[1] 'السيرة الغيرية'، ولتبدأ رحلة أخرى من التفريعات الجديدة وعلى المنوال السابق نفسه تماما، وعلى النمط نفسه والعدد نفسه من المصطلحات المولّدة نتيجة هذه العملية، فهناك تولد ثلاثة عشر مصطلحا من المصطلحات المرتبطة بـ 'السيرة الذاتية' وهنا تولّد ثلاثة عشر مصطلحا من المصطلحات المرتبطة بـ 'السيرة الغيرية' وهي على التوالي 'السيرة الغيرية، السيرة الغيرية الشعرية، السيرة الغيرية القصصية، السيرة الغيرية الروائية، السيرة الغيرية النقدية، القصيدة السيرغيرية، القصة السيرغيرية، الرواية السيرغيرية، التجربة الغيرية، قصيدة التجربة الغيرية، قصة التجربة الغيرية، رواية التجربة الغيرية، الشهادة الغيرية الأدبية'. والنتيجة هي خمسة وعشرون مصطلحا مولّدا نتيجة التراكب والتواشج بين الأجناس الأدبية، ونتيجة التقليبات والتفريعات المتكررة للمصطلحات.

حتى إذا لم يبق مجال للتوليد والتفريع، بدأت المصطلحات الاخرى المنتمية الى عائلة السرد وهي[2]: 'الاعترافات' و'المذكرات' و'المذكرات الشفوية' و'الذكريات' و'اليوميات' و'المقالة الذاتية' و'الرسائل الشخصية' و'أدب الرحلات' و'البحث أو الوصف الذاتي' و'الصورة الذاتية الصحفية' و'الحوارات الشخصية' وأخيرا 'سيرة المكان'. وربما كان الأولى أن ينتقل 'البحث أو الوصف الذاتي' و'الصورة الذاتية الصحفية' الى صنف السيرة الغيرية، ولكن الناقد آثر إفرادها هنا ربما بسبب عدم إمكانية التوالد والاشتقاق الذي اتبعه هناك.

(1) من ص 146 الى ص 152 .

(2) من ص 152 الى ص 158 .

لقد لجأ الناقد في عملية طرح المفهوم المصطلحي الى طرائق عدة[1]، منها هي التقريرية المباشرة القائمة على اللغة العلمية المحددة تماما، من أجل اعطاء تعريف جامع مانع للمصطلح ومحددا المفهوم بالصورة التي يراها مناسبة إذ ترتبط بجوهر المصطلح من حيث الوظيفة المحددة له، وهي أهم سمات نمط التعريف المصطلحاتي، التي وإن اتفقت مع غيرها من تعريفات في المعاجم الاخرى الا ان الناقد حاول ما أمكنه أن يصوغها بلغته الخاصة من دون أن يلجأ الى النقل الحرفي من بقية المعاجم[2]، أما الثانية فهي الشروع في الشرح التفصيلي للمفهوم، بعد أن يتم التعريف، ويتم من خلال التوغل في توضيح طبيعة هذا النوع السردي وطرقه وأساليبه والكيفية التي يعمل فيها، باللجوء الى انماط التعريف الأخرى للمصطلح، كالمجال الجوهري للعمل الذي يشتغل فيه النوع السيري، كما انه يحدد النطاق الذي يعمل فيه المصطلح والذي يحدد فيه نوع الأفراد الذين ينطبق عليهم التعريف، فهو يحدد مثلا أن من يكتبون السيرة الذاتية الشعرية هم الشعراء وحدهم، وكذلك القصصية والروائية والنقدية، أو أن يلجأ الى التعريف السياقي حين يحدد مثلا أن في المذكرات الشفوية ((**يروي السارد مشاهداته الشخصية في ظل الحدث المعاصر والتاري، منصرفا الى الحدث أكثر من انصرافه الى ذاته**)) [3]، او التعريف بالمرادف حين يعرف السيرة الغيرية بأنها ((**الشكل الثاني من أشكال السيرة**)) [4]، او التعريف بالسلب، حين يذكر أن الذكريات ((**تستند الى آلية عفوية في استرجاع الأحداث والمشاهدات ولاتنهض على ترتيب منطقي في تشكيل فعالية الزمن التصاعدي، فهي أقل تنظيما وأدنى في حساسية التشكل من 'المذكرات'، وقد يكون هذا من الأسباب المهمة في تخلفها عن 'المذكرات' في القيمة الأدبية**)) [5]، او التعريف بالمثال عندما يضرب

---

(1) هنالك أنماط عديدة من التعريفات المصطلحية، لمزيد من الاطلاع عليها ينظر: التعريف المصطلحاتي في المعاجم العربية، مصطلح التداولية أنموذجا، تويي لحسن، موقع صوت العربية الألكتروني http://www.voiceofarabic.net، وقد اعتمد محمد صابر عبيد عددا من هذه الأنماط، ومنها: التعريف الإصطلاحي، والتعريف الجوهري، والتعريف النطاقي، والتعريف السياقي، والتعريف بالمرادف، والتعريف بالسلب، والتعريف بالمثال.

(2) ينظر مثلا للمقارنة: معجم مصطلحات نقد الرواية، لطيف زيتوني، والمصطلح السردي، جيرالد برنس، ترجمة عابد خازندار، مراجعة محمد بريري.

(3) تمظهرات التشكل السيرذات ، محمد صابر عبيد: 150.

(4) م ، ن: 146.

(5) تمظهرات التشكل السيرذات ، محمد صابر عبيد: 154.

أمثلة للسيرة الذاتية الشعرية بنماذج منها هي 'قصتي مع الشعر' و'حياتي في الشعر' و'حكايتي مع الشعر'[1].

إنّ السياق العام لعمل محمد صابر عبيد في هذه المصطلحات يقوم على الاعتماد على ركائز محددة تغطي نطاق شرح المفهوم، هذه الركائز في الغالب تبدأ بالتعريف الإصطلاحي، وتنتقل الى تحديد ميدان العمل للنمط السيري المحدد، ثم طريقة التناول، ثم التقانات والآليات التي يقوم عليها هذا النمط. ولا يفوت الناقد ما أمكن ذلك من تقديم رؤيته لما يجب أن يكون عليه العمل داخل كل نمط، مقدما ذلك في الغالب على شكل نصائح، منها مايقدمه على شكل مقترح غير ملزم، كقوله في 'السيرة الذاتية الروائية' **((وحتى تتحقق قيمة استثنائية لهذه السيرة فحري بالروائي أن يكون شجاعا في الكشف عن مرجعياته بشفافية عالية، لتوكيد أصالة منجزه الروائي من جهة، وليمنح عمله السيرذاتي الروائي إثارة مطلوبة تمتع القارىء وتغريه وتفتح له مداخل التجربة))**[2]، ومنها ما يشفعه بكلمة 'يجب' أو 'يتوجب' كقوله في السيرة الذاتية النقدية: **((يتوجب على الناقد الذي يسعى الى تقديم سيرته النقدية الذاتية في هذا الإطار، أن يعي خطورة هذه الكتابة ونوعيتها، على النحو الذي يسخر لها أسلوبية كتابية خاصة تتمتع بالنفس الحكائي والرشاقة اللغوية والإنسيابية التعبيرية الجمالية، وألا تقع تحت وطاة الكثافة التعبيرية العالية التي تتسم بها الكتابة النقدية))**[3].

ولم يفته تأشير عناصر التطابق والاختلاف الدقيقة بين الأنماط السيرية فمثلا رواية التجربة الذاتية فيها ما يرشّحها لأن تكون عملا روائيا **((مستثمرا الأدوات والآليات والتقانات والأساليب الفنية المقامة والمعتمدة في البناء الروائي عامة، والبناء الروائي السيرذاتي خاصة))**[4]، لكنها **((تختلف عن الرواية السيرذاتية في أنها تكون أقصر نسبيا، لأنها تقتصر على تجربة واحدة في سيرة الروائي، يسترجع فيها الروائي حكاية التجربة في حدودها الزمكانية والحدثية المحددة، ولا يتجاوز ذلك الى سيرة حياته بآفاقها المتنامية المتصاعدة، عبر تسلسل منطقي يبدأ من الطفولة وينتهي عند مرحلة متقدمة لاحقة من هذه السيرة .. مع التأكيد الاعترافي على ذاتية التجربة داخل العمل**

---

(1) ينظر: م ، ن: 140.

(2) م ، ن: 141.

(3) م ، ن: 142.

(4) م ، ن: 145.

وخارجه))[1]. وقد يبدو جليا في تعريفات الناقد لأنواع السيرة حضور ماكتبه "فيليب لوجون" صاحب كتاب "**السيرة الذاتية**"[2]، فيما يخص التعريفات، ولكن الناقد قد نثر التعريف الأساس للوجون في أثناء الأنماط السيرية مستفيدا هنا وهناك من أساسيات تعريف فيليب لوجون لها، ويشفع لهذا الرأي تعريف فيليلب لوجون للسيرة بأنها ((**حكي استعادي نثري يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص، وذلك عندما يركز على حياته الفردية وعلى تاريخ شخصيته**))[3]، إذ يتطابق في كثير من جوانبه مع تعريفات محمد صابر عبيد، فضلا عن العديد من الشروط التي حددها فيليب لوجون والتي كانت حاضرة في تعريفات محمد صابر عبيد، كشكل اللغة، والموضوع المطروق، ووضعية المؤلف، ووضعية السارد، والميثاق السيري، ووضعية ضمير السارد. إلا أن الناقد قد خالف فيليب لوجون أحيانا، فالأخير اشترط أن ((**كل السير الذاتية مكتوبة بضمير المتكلم**))[4]، في حين ترك محمد صابر عبيد حرية الاختيار للكاتب في أن يختار الضمير الملائم، وقد يعود ذلك أساساً الى اختلاف كلا الناقدين فيما استقرأه ووجده حاضرا في نماذجه التي درسها، ولم يؤكد أيضا على شرط التطابق بين "**المؤلف والسارد والشخصية**" كما عند لوجون، ربما لأنه عدّه من البدهيات التي لايحتاج الى ذكرها. على أن "**الميثاق السيري**" يُجلي بوضوح مدى تأثير فيليب لوجون في المسرد السيري للناقد، فضمير المتكلم والإشارات اللفظية التي يؤكد فيها المتكلم المرجعيات الزمنية والمكانية أو الشخصانية للحوادث، والبيانات النصية داخل القصة "**تاريخية، مكانية، شخصية**" والبيان النصي على صفحة الغلاف، التي كلها تحدد الميثاق السيري بين الكاتب والقارئ عند محمد صابر عبيد، هي مما أشّره وأكّد عليه فيليب لوجون في كتابه.

---

(1) تمظهرات التشكل السيرذات ، محمد صابر عبيد: 14 .

(2) صدر فصلين من هذا الكتاب مترجما باللغة العربية بعنوان "السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي" ترجمة وتقديم عمر حلي، عن المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994.

(3) السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي، فيليب لوجون: 22. وصحيح أن فيليب لوجون اشار إلى إمكانية أن تكتب السيرة الذاتية بغير ضمير المتكلم ، لكنه عدها من النوادر، ويبدا منه الميل الى عدم قبول هذه الحالة، ينظر: 26 – 27 من كتابه المذكور.

(4) م ، ن: 29.

المبحث الثالث

المصطلح المجترح

تعد قضية الوضع المصطلحي من القضايا المهمة جدا، ذلك بانها أحد السبل الكفيلة بإغناء الجانب المعرفي وزيادة الثروة اللغوية، والمساهمة في توضيح المفاهيم وتحديدها، شرط أن تكون خاضعة للسبيل الناجح والمناسب من طرائق الوضع.

ولعل العصر الذي نعيشه يعد من أغزر عصور المصطلح، ذلك أن المستجدات الحديثة المتلاحقة، والتطور العلمي والتقني قد استوجب إيجاد عدد لا يستهان به من المصطلحات المتوافقة مع طبيعة كل علم وكل تطور وكل مخترع جديد. ولعل التطور العلمي اليوم من السرعة الشديدة ما جعل معه مهمة وضع المصطلح المناسب على قدر كبير من الصعوبة، إذ إن عملية الوضع المصطلحي تحتاج من الوقت الكثير، مما يجعلها غير قادرة على ملاحقة المستجدات الحديثة في دنيا العلم، وخصوصا في بيئتنا العربية، التي نتج عنها أن الكثير من المصطلحات التي نستعملها اليوم هي مصطلحات أجنبية اكتفينا بتلقيها والنطق بها للدلالة على المنتج الغربي من دون أن نفكر ولو للحظة بالسؤال عن البديل العربي المناسب.

وعلى الصعيد الفكري فإن الحاجة لاتقل أهمية عنها على الصعيد العلمي والتقني، إذ إن الأفكار والمفاهيم والرؤى أصابها من التبدل والتطور ما جعل الحاجة ملحّة الى بديل مصطلحي جديد يتناسب أيضا مع هذه التبدلات والتطورات، والأدب بلا شك هو أحد النتاجات الفكرية، ويخضع لما تخضع له من تطور، وعليه فقد كانت الحاجة ضرورية جدا لأن تنهض مصطلحات أدبية جديدة مناسبة تلبي الحاجة، وتسد الفجوة الحاصلة بين المفهوم الموجود والحاجة إلى إطلاق إسم على هذا المفهوم.

ومن المجمع عليه أن قضية الوضع المصطلحي هي من عمل أهل الاختصاص، تتبناها المجامع العلمية المختصة، أو اللغويون المختصون، فالمصطلح **((من الحقول التي يقتحمها عالم اللغة، وذلك لأنه أولا من مجالات البحث في صيغ الكلام وجداول الألفاظ وهو جزء من الدراسة المعجمية، وثانيا لأن عالم اللسانيات يسلّم بأن استكشاف خصائص الظاهرة اللغوية لا يكتمل إلاّ**

بفحص تجلياتها في الخطاب الأدبي: الإبداعي منه والنقدي، فيُسَخِّر عندئذ خبرته اللغوية ليقدم للنقاد ما تيسر له من إضاءات)) [1].

وهذه العملية من الأهمية بمكان الى الحد الذي يجعل من يتصدى لها عليه أن يتمتع بقدر كبير جدا من القدرة اللغوية أولا، ومن الفهم الخاص بل التبحر بالموضوع الذي يشتغل عليه، بسبب ((**أنّ التحكّم في المصطلح هو، في النهاية، تحكّم في المعرفة المراد إيصالها ومدى القدرة على ضبط أنساق المعرفة، والتمكّن من إبراز الانسجام القائم بين المنهج والمصطلح أو على الأقلّ إبراز العلاقة الموجودة بينهما. ولا شكّ في أنّ كلّ إخلال بهذه القدرات سوف يخلّ بالقصد المنهجيّ والمعرفيّ الذي يرمي إليه مستعمل المصطلح**)) [2].

وقد تعددت آليات الوضع الاصطلاحي في اللغة العربية وتنوعت بتنوع القائمين بعملية الوضع، فباختلافهم تختلف هذا الآليات، وقد جمعها الدكتور احمد مطلوب في سبع آليات هي: ((**الوضع، الاقتباس، الاشتقاق، الترجمة، المجاز، التوليد، التعريب**)) [3]، في حين نجد أنها عند الدكتور علي القاسمي تتحدد، وبحسب أهميتها في اللغة العربية، بـ ((**الاشتقاق، الاستعارة أو المجاز، التعريب، النحت**)) [4] ومن الباحثين من يرى أن أهم آليتين استعملتا في الوضع المصطلحي العربي هما آليتا '**الترجمة والتوليد**'[5].

مهما يحاول الناقد اجتراح مصطلحاته الخاصة به، إلا إنه لن يخرج بحال من الاحوال عما تعارف عليه اهل الاختصاص من طرق ووسائل ايجاد المصطلح، ولعل الصيغة الاكثر مواءمة للعملية الاصطلاحية التي انتهجها محمد صابر عبيد في مجمل العملية المصطلحية عنده، هي الآلية الاشتقاقية، وهذه الآلية ((**من أهم الآليات التي تفرزها اللّغة لسدّ حاجيات مستعمليها من خلال تكاثر موادها وتوالد ألفاظها، ممّا يجعلها قادرة على مواجهة المفهومات المستحدثة، والأفكار الجديدة. وضمن هذا المأخذ، فإنّ اللغة العربية بما تتميز به من طواعية اشتقاقية وما توفره من مرونة**

---

(1) المصطلح النقدي، عبد السلام المسدي: 5.

(2) اضواء على المصطلح النقديّ العربيّ، عبد الكريم درويش، مجلّة الكرمل:ع 60، صيف 1999م: 201.

(3) معجم مصطلحات النقد العربي القديم، احمد مطلوب: 6.

(4) لماذا أهمل المصطلح التراثي؟ علي القاسمي، مجلة المناظرة، ع 6، س4، الرباط ، 1993.

(5) ينظر: المعاجم اللغوية وأهميتها في وضع المصطلحات، معجم لسان العرب أنموذجا، ممدوح محمد خساره، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، المجلد 78، الجزء 3، ص 709. والملاحظ في رأي الدكتور ممدوح أن التوليد يعني عنده 'الإشتقاق' إذ يعرف التوليد بأنه اشتقاق كلمة من جذر لغوي او مادة لغوية.

توليدية قد سمح لها بأن تسدّ حاجات النقد الأدبي الحديث بكل ما يغمره من طفرة اصطلاحية هي اليوم من سمات الثورة المعرفية المعاصرة. وعليه لم يصعب عليها توليد اللفظ الرشيق للإفصاح عن أدق المفاهيم)) [1]، ومن القول النافل الإشارة إلى بعض محدّدات الاشتقاق كما هي في عرف اللغويين، فلقد عرفه السيوطي بأنه: ((أخذ صيغة من صيغة أخرى مع اتفاقهما معنى ومادة أصلية وهيئة تركيب لتدلّ بالأخيرة على معنى الأصل بزيادة مفيدة لأجلهما اختلفا حروفا أو هيئة كضارب من ضرب، وحَذِرٌ من حذر)) [2]. وهو عند الشريف الجرجاني: ((نزع لفظ من آخر بشرط مناسبتها معنى وتركيبا ومغايرتهما في الصيغة)) [3]، وهو ما درج محمد صابر عبيد على استخدامه في غالب المصطلحات التي حاول أن يجترحها في عمليته النقدية، والتي سعى من خلالها الى إقامة جهاز اصطلاحي خاص ينوء بجمل أعباء المشروع النقدي الذي يقوم على مجمل الخصائص الفكرية والنقدية الإجرائية التي يحاول أن يختص بها لنفسه.

يدعو محمد صابر عبيد أن لا تكون آلية اجتراح المصطلحات آلية سهلة يقتحمها كل من أراد أن يدلي بدلوه في بئرها، لكي لا تتحول المسألة الى فوضى، تتراكم من خلالها مصطلحات لا تعطي المراد ولا تغطي المفهوم الذي يراد له أن يستقر لكي يتداول على أوسع نطاق ممكن ولكي يحقق ما هو مطلوب منه. ولقد نعى على من يقوم بتقديم مصطلحات تفتقد الى الاسس السليمة لعملية الاجتراح، ولا تمتلك عذر وجودها إلاّ بالاستناد الى المقولة القديمة الشائعة التي تقول ((لا مشاحة في المصطلح)) [4]، والتي سوغت – بحسب الناقد – للكثيرين اقتحام هذه المعمعة على

---

(1) المصطلح النقدي، عبد السلام المسدي: 123.

(2) المزهر في علو م اللغة وأنواعها، جلال الدين السيوطي: 1 / 347.

(3) كتاب التعريفات، الشريف الجرجاني، تحقيق وتقديم إبراهيم الأبياري: 52.

(4) قال صاحب تاج العروس ((قولهم لا مشاحة في الاصطلاح، المُشاحّة بتشديد الحاء: الظِّنّةُ. وقولهم تشاحّا على الأمر أي: تنازعاه))، تاج العروس، الزبيدي، مادة شدح: 1 / 1644. وأصل هذه العبارة ورد عند علماء أصول الفقه الإسلامي، فقالوا: لامشاحة في الاصطلاح بعد فهم المعاني، وربما يكون الإمام الغزّالي من أوائل من أشار الى هذا الموضوع في المستصفى حين تكلم عن الاختلاف في استعمال لفظ المحضور أم الحرام فقال لامشاحة في الألفاظ بعد معرفة المعاني ينظر: المستصفى في علم الأصول، ابو حامد محمد بن محمد الغزالي: 23، وعنه أخذ علماء الأصول هذه العبارة وتوسعوا بها ووضحوا المراد منها مع اختلافات في درجة قبولها بينهم، لكنهم اتفقوا على ان لاعبرة لنوع اللفظ مادام يؤدي المعنى المراد إلا إن كان من ألفاظ الملاحدة والفلاسفة والمتكلمين، أو اهل البدع، ينظر: إتحاف السائل بما في الطحاوية من مسائل ، صالح بن عبد العزيز آل الشيخ: 9 . قال ابن تيمية واما مخاطبة أهل الاصطلاح باصطلاحهم ولغتهم فليس بمكروه إذا احتيج الى ذلك، وكانت المعاني صحيحة)) الفتاوى الكبرى، إبن تيمية: 1/ 128.

حسب قوله[1]، وفتحت الباب أمام إيجاد مصطلحات من الصعب القبول بتمثيلها لمفاهيمها، أو تقبل عذر اجتراحها، يقول الناقد: ((**وطالما أنّه لا مشاحَةَ في المصطلح فقد تجرأ الكثيرون على اقتحامه والاجتراح فيه، على النحو الذي خَلَقَ لَبْساً وتَعْمية وتناقضاً وغموضاً ليس من السهل فك اشتباكه وتحريره**))[2].

ويرى الناقد أن من تجارب الشعراء من يصبح لزاما معها اجتراح مصطلحات جديدة تتناسب مع طبيعة التجربة وعمقها، فهو إذا يبرر عملية الاجتراح بما يتناسب مع نوع القراءة الخاصة للناقد التي يريد لها أن تكون متفردة لنصوص وتجارب متفردة أيضا، وقراءة تختلف عن قراءة غيره من النقاد، ولذلك فهو يحاول أن يوجد له جهازه المصطلحي الخاص المحمل بالمفاهيم التي يراها ملائمة، والتي تتلاءم مع تجربة الناقد الحداثي واشتغاله على المناهج الحداثية التي تعمل على تثقيف قدرة الناقد وإمكانية حفره داخل النص من أجل ((**كشف علاقاته وأنساقه الداخلية، بعيدا عن التقوقع في أسر المنطلقات النظرية لمنهج معين، قريبا من روح النص وعالمه، وبما يقدم وصفا مجهريا لحيواته وتشكيل نسيجه الداخلي من دون اللجوء إلى أحكام القيمة وسياقاتها التقليدية في الرصد والتقويم**))[3]، وقد يصل الأمر الى اجتراح مصطلحات تتناسب مع قراءة قصيدة واحدة ولشاعر واحد، كاجتراح مفهوم "شعرية الفراغ" أو "شعرية الفجوة" في إثناء قراءة قصيدة "ارتباك" للشاعر "عبد الرزاق الربيعي"، والذي يعلله الناقد بقوله إنّ النص الشعري الحديث يسهم ((**إسهاما كبيرا في إنتاج شعريته، من خلال تفاعل مجموعة كبيرة من الأنساق والعلاقات والجزئيات والتفصيلات، التي تنتشر على مساحته، سواء اكان القسم الفاعل في دائرة الضوء منها، أم القسم الآخر الفاعل في دائرة الظل**))[4]، ولا يحاول الناقد أن يحدد مفهوما خاصا ومحددا لمصطلح "الفراغ" أو "الفجوة"، إنما يقول ((**ستعمل مجمل مقاربات القراءة ومقترحاتها على التوصل الى رسم فضاء شامل له**))[5]، وبمراجعة مقاربته نجده يحدد شعرية هذه الفجوة أو الفراغ أولا بمجموعة من العناصر هي العناصر اللغوية التي تنتظم القصيدة، فمنظومة الأفعال (يتلاقى / يتباعد / يشقى) تشكل بتناقضاتها فراغا في النسيج اللغوي للواقعة الشعرية، أما منظومة الأسماء فإنها تدعم حركية الأفعال بما يدعم ذلك

---

(1) صوت الشاعر الحديث، محمد صابر عبيد: 29.

(2) صوت الشاعر الحديث، محمد صابر عبيد: 29.

(3) مرايا التخييل الشعري، محمد صابر عبيد: 109.

(4) م ، ن: 87.

(5) م ، ن: 88.

الفراغ فحين (يتلاقى قلبان) و(يتباعد وجهان) و(يشقى في المصعد إثنان) يزداد فراغ الواقعة وضوحا، ثم تأتي منظومة الصفات إمعانا في تجسيد الفراغ وتصويره، فالصفات الحركية (خجلى / مرتبك) تنتقل الى الثبات في (جبان)، وهذه الفجوة الحركية بين المنظومات الثلاث يعززها الفراغ المتحقق في منظومة المكان، وهو فراغ المساحة الخالية للديكور الحاضن للواقعة، وهو (المصعد)، إذ يمارس هو الآخر حركيته من خلال الانتقال من مكان قلق طارد (باب المصعد) الى مكان معلّق مُغلق (في المصعد)، أضف إلى ذلك منظومة الجنس (إمرأة / صبي) بما فيها من تباين نسبي يشكل طرفي معادلة هذه المنظومة، وعبر تحليل هذه المنظومات جميعا التي تشكل تناميا عموديا يتوازى مع التنامي الأفقي الذي يشكله إيقاع تفعيلة 'الخبب' **((يعمل هذا التنامي العمودي والأفقي إيقاعيا ودلالياً على إبراز شعرية الفراغ أو الفجوة بصورة أكثر وضوحا، إذ إنه يكون بمثابة ديكور تزييني لمسرح النص الخالي من التأثيث، فالإضاءة سلطت تحديدا على حركة الشخصيتين فقط، وأهملت باقي أجزاء المكان الذي تجري فيه احداث الواقعة الشعرية، مما زاد من حدة انعكاس الفراغ أو الفجوة على شاشة النص وولد شعرية خاصة تشبعت بها أجواء القصيدة وعوالمها))** [1]، ومن الواضح أن الناقد قد استمد هذا المفهوم من مفهوم الفجوة في نظرية القراءة والتلقي، وحاول أن يطوره ويضيف إليه ويستخلصه لنفسه بعد أن ينقله من ميدانه الأول، وهذا المفهوم أخذه 'آيزر' عن 'إنغاردن' وطوره في هذه النظرية، وحدده 'كمال أبو ديب' في كتابه 'الشعرية' وسماه بـ'**الفجوة – مسافة التوتر**'، وهو عنده لاتقتصر فاعليته على الشعرية فقط بل تتعداها الى التجربة الإنسانية بأكملها وهو شرط ضروري للتجربة الفنية[2]، ويعرفه 'سعيد الغانمي' بقوله **((الفجوة: مسافة التوتر فضاء تصوري مفهومي يقوم على مبدأ العلاقة التي تضبط عناصره المتناقضة وغير المتجانسة بما يضفي عليها صفة التجانس والوئام في داخل سياق معيّن . والشعرية – حقلا – هي وظيفة من وظائف الفجوة من حيث هي فضاء للتجربة الإنسانية باتساعها))** [3]، أما في نظرية التلقي فـ **((لقد اعتبرت جمالية التلقي تقنية 'الفراغات' بنية ديناميكية في النص لأنها المجال الخصب الذي تتولى القراءة إثراءه في ضوء لعبة الضياء والظلام التي يثيرها النص، في اعتماده الكشف والخفاء، التصريح والسكوت، والإشارة والإهمال، لأن الشيء المفقود في المشاهد التي تبدو تافهة، والثغرات التي تبرز من الحوارات هو ما يحث القارئ على ملئ الفراغات بالانعكاسات. يُجذّب القارئ داخل الأحداث ويضطر إلى إضافة**

---

(1) مرايا التخييل الشعري، محمد صابر عبيد: 9.

(2) ينظر: منطق الكشف الشعري، سعيد الغانمي: 42.

(3) منطق الكشف الشعري، سعيد الغانمي: 43.

ما يفهم مما لم يذكر، وما يذكر لا يكون له معنى إلا كمرجع لما لم يذكر. إن المعاني الضمنية وليست ما يعبر عنه بوضوح هي التي تعطي شكلاً ووزناً للمعنى)) [1]، ومن هذين التعريفين قد لايبدو أن محمد صابر عبيد قد جاء بجديد فيما يخص مفهوم الفجوة، سوى أنه قرنه بالشعرية، فحدد ركنا آخر من الأركان التي تحدد شعرية النص التي طالما جدّ في البحث عنها وتحديد ماهيتها، هذا ما تعامل به محمد صابر عبيد مع مصطلحه الجديد، فقد اكتفى بتوضيح المفهوم معتمدا على الجانب التطبيقي المباشر دون أن يحدد تعريفا أو توضيحا نظريا له، وقد يكون الناقد هنا حذراً في هذا الطرح فقد اكتفى باقتراح هذا المصطلح ولم يتحمس للدفاع عنه.

وباتساع التجربة تتسع الحاجة الى ذلك، فإن تجربة شعرية مهمة كتجربة شاعر مثل 'ابراهيم نصر الله' التي هي **((من الغنى والعمق والشمول بمكان بحيث تحتاج الى دراسات معمقة))** [2]، فإنها وبلا شك تحتاج الى مصطلحاتها الخاصة بها أيضا، فالمصطلحات المستعملة – على مايرى- غير قادرة على أن تعطي الوصف الصحيح والمناسب لعمق تلك التجربة، خصوصا أن أشعار هذا الشاعر من التنوع والغنى الفني والتجديد اللامحدود الى الدرجة التي أصبح التحديد المصطلحي المخصص لها ضرورة تصل الى درجة التعامل مع مصطلحات خاصة بها، لأن كل تجديد فني يحتاج الى طريقة متابعة وقراءة تناسب ذلك التجديد، ولا يمكن للقراءة أن تحقق مبتغاها مالم تجترح لنفسها طريقة توازي التجديد الفني، ومن هنا يصبح التجديد المصطلحي ضرورة حتمية.

ولذلك يجترح الناقد مصطلحات عدة، يعرضها مقترحا إياها كوسائل يرى أنها ضرورية لمن أراد ان يتابع أو يرصد التجربة الحية لشاعر مثل '**ابراهيم نصر الله**'، فاقترح لذلك مصطلحات تصب كلها في صعيد تصنيف القصيدة الجديدة، وهذه المصطلحات هي[3]:

- **القصيدة المفلمنة**: وهي القصيدة التي تستعير تقانات فن السينما وآلياته، ولاسيما المونتاج والمشهد واللقطة وأسلوب العرض الصوري والتكثيف الصوري وإيحاء الصورة وآلية التكبير والتفاصيل .

---

(1) في القراءة والتأويل، حبيب مونسي، مج الموقف الأدبي، العدد 440، كانون الثاني، 2004.

(2) تأويل النص الشعري، محمد صابر عبيد: 93.

(3) ينظر: تاويل النص الشعري: 93 – 94 الهامش.

- **القصيدة المشكلنة**: وهي القصيدة التي تستعير تقانات الرسم في بناء لوحة شعرية تستخدم اللون بتدرجاته وتداخلاته المختلفة، والخط، والفراغ، ومربع اللوحة، والتناسب بين اجزاء الصورة. ويمكن معاينة قصيدة 'الخضراء' أنموذجا.
- **القصيدة الممسرحة**: وهي القصيدة التي تستعير تقانات المسرح وآلياته، ولا سيما أسلوب العرض المسرحي، وتفعيل طاقات الدراما، والحوار، واستثمار إمكانات الديكور، وتعدد الأصوات والجمل القصيرة وإبراز مظاهر الشخصية وعناصرها، ويمكن معاينة قصيدة '**باسمنا لا تمت**' أنموذجا .
- **القصيدة المسردنة**: وهي القصيدة التي تفيد من تقانات السرد وآلياته سواءا في تمظهرات الراوي، أم في تعدد ظمائر السرد، أم في رسم حدود الشخصية السردي، أم في تفعيل عناصر السرد وتوسيع فضاءاته، أم في دعم آلية الوصف، ويمكن معاينة قصيدة '**الشيخ**' أنموذجا.
- **القصيدة المرآوية**: وهي القصيدة التي تستخدم 'المرايا' وتوظف إمكاناتها وطاقاتها في الاستساخ والمضاعفة والانعكاس، ويمكن معاينة قصيدة 'مرايا' أنموذجا.
- **القصيدة السيرغيرية**: وهي قول شعري ذو نزعة سرد- درامية يسجل فيها الشاعر سيرة غيرية لشخصية منتخبة ذات حضور استثنائي في الذاكرة الوطنية، أو القومية، أو الإنسانية، في مجال إبداعي ومعرفي وإنساني معين، ويروي الشاعر بوصفه ساردا موضوعيا سيرة الحياة، مركزا على الجانب الاستثنائي فيها، باعتماد الوقائع والوثائق والحكايات المدونة والشفاهية، ويمكن عد مجموعة '**مرايا الملائكة**' انموذجا لهذا النوع.

والملاحظ أن الناقد هنا قد استعار هذا المصطلح من مجموعة المصطلحات السيرية التي سبق وأن حصرها في كتابه مجموعة المصطلحات السيرية التي جمعها مع بعضها.

- **القصيدة الحوارية**: وهي القصيدة التي تنهض على أسلوبية حوارية غير ممسرحة، تعتمد على أسلوب الاسترجاع، والاستذكار، ومزج التذكر بالحلم، والحوار الفضائي بانتظار حلم الاكتمال. ويمكن معاينة قصيدة '**حوار الصديقين**' انموذجا.
- **القصيدة الممنحتة**: وهي القصيدة التي تسعى الى توظيف تقانات فن النحت وآلياته في بناء قصيدة تقوم على التجسيد والتجسيم، وضبط الأبعاد، وتحديد الشكل، وتبئير الطاقة الدلالية

والسيميائية المشعرنة داخل حدود الجسم الشعر . ومن امثلتها قصائد مثل: "صحو، عمى، البحار"، من مجموعته الشعرية "شرفات الخريف".

وهذه المصطلحات التي اقترحها الناقد، اكتفى بطرحها في سياق الاقتراح للدراسات التي تروم الاشتغال على تجربة بعمق تجربة الشاعر "ابراهيم نصر الله" ولم يتوسع فيها بالقدر الذي يجعلها مصطلحات قارّة في الاستعمال من أجل أن تكتسب القيمة التداولية للمصطلح، ولعل السبب راجع الى أن اغلب مفاهيم هذه المصطلحات هي مفاهيم قائمة وموجودة في الاستعمال النقدي، ولا ينقصها سوى استقلالها بمصطلح خاص تمييزا لها عن غيرها، خصوصا وأن أغلبها يتعلق بقضية تداخل الفنون مع العمل الشعري، وهو مما درسه الناقد وبتعمق في مواطن كثيرة من كتبه النقدية، وكانه اكتفى هنا باقتراح التسميات من أجل أن يستقل كل مصطلح بمفهومه الخاص به.

ومن ضمن الآلية التي اتبعها الناقد في اجتراح المصطلحات التي تتناسب مع عمق التجربة وتنوعها وتكون قادرة على تحمل أعباء التجربة الجديدة وحمولاتها المعرفية والدلالية، نجد أن الناقد قد تعامل مع مصطلحين نرى أن الوقوف عليهما يعطي فكرة واضحة عن نوع التجربة الاجتراحية عند الناقد. كلا المصطلحين أخذا من الناقد عملا ودراسة امتدتا الى مدى كتاب كامل لكل مصطلح ؛ فالمصطلح الأول "الكتابة الجديدة" اشتغل ضمن رؤية ومنهجية عمل كتاب "مرايا التخييل الشعري"، والمصطلح الثاني "القصيدة الجديدة" إشتغل ضمن رؤية ومنهجية كتاب "العلامة الشعرية".

قد يبدو للوهلة الأولى أن الناقد لم يأتِ بجديد في كلا المصطلحين، فالمصطلحان قد عُرفا قبل الناقد بزمن ليس بالقصير، وكلمة "الجديدة" المضافة الى لفظة الكتابة ولفظة القصيدة، هي مما هو شائع ومتداول في الاستعمال، فكل كتابة هي جديدة في السياق الزمني الآني، وكل قصيدة بعد أن يفرغ شاعرها من تأليفها تصبح قصيدة جديدة، كما أن صفة الجديدة تطلق ايضا على كل مستحدث من أمور ادبية تفريقا لها عما سبقها من نفس النوع او الجنس الأدبي، فما الجديد في الموضوع؟.

يتحدث الناقد عن ملامح خاصة تميز النوع الكتابي لكي تتحدد جدته الفارقة من عدمها، بحيث تصبح السمات المحددة التي يختلف فيها عن كل ما سبق هي التي تمنحه صفة الجدة، إذا هي في سياق تطور يحدث في العملية الأدبية برمتها، فتختلف تبعا لذلك في خصائصها التي من خلالها تكتسب هذه الصفة.

إنّ اعتماد تداول المصطلح وشيوعه ومن ثم محاولة إضفاء فاعلية جديدة عليه يشي ببعد إشكالي يتجلى في خطورة الوضع الجديد ومدى قابليته للتداول والشيوع ضمن المفهوم الجديد، لأن المصطلح المجترح الجديد سبق وأن شاع في مفهوم آخر وضمن رؤية اخرى، ولذلك فإن محمد صابر عبيد لا يغادر مصطلحه بعد عملية الاجتراح ليتركه للميدان كي ينال حظه من الشيوع أو عدمه، إنما يتعامل معه كمولود جديد لابد من احتضانه ورعايته مرة بعد مرة، ولذلك وجدناه يعيد التأكيد عليه كلما سنحت الفرصة في مواضع متقدمة من الكتاب أو في دراسة اخرى مشابهة لميدان عمل الكتاب، ويجدد طرح المفهوم الجديد مدعما إياه بما أمكن من دلائل وشواهد.

يقترح الناقد مصطلح 'الكتابة الجديدة' ليدل على الشعر الجديد ويراه ((**مصطلحا معبرا عن واقع تطور النشاط الشعري العربي الحديث**)) [1]، ويرى أن من موجبات هذا المصطلح قضية التداخل والتقارب الشديد والتفاعل المثمر بين آليات عمل القص والسرد، وبين آليات عمل الشعر[2]، فلا بد إذن من مصطلح جديد يكون قادرا على استيعاب ((**آفاق هذا النوع من النشاط الإبداعي الخلاق ومنطلقاته، ويستطيع في الوقت عينه فضح النصوص الملفقة التي تحاول الانحشار في هذا الحقل**)) [3]، وقبل هذا فإن ((**الأنقلابات الحضارية المذهلة التي تعرض لها المجتمع العربي قد أحدثت شرخا قيميا كبيرا في رؤياه الجمالية والأخلاقية والسيكولوجية، مما أدى الى ضرورة خلخلة الكثير من الثوابت التي صادرت العقل الجمالي والإبداعي ردحا لابأس به من الزمن**)) [4]، وهذا الرأي يؤيده ناقد آخر ويرى انه من المقطوع به ((**ان معظم مصطلحات النقد الأدبي الحديثة ولّدها الانفجار النقدي في ميدان الشعرية ونظرية الأدب منذ الستينيات وحتى يومنا هذا**)) [5]، وهذه الإنقلابات الحضارية أدت الى التخلص من الأسوار المتكلسة، وإنشاء فضاء جديد بقدر اكبر من الحرية والقدرة على التكيف مع التحولات الجديدة، لكنه أدى في نفس الوقت الى ((**تعرض الجهاز المفاهيمي والمصطلحي في هذا المجال الى تسريح الكثير من المصطلحات، والاستعاضة بها عن جملة مصطلحات مازال يكتنف قسما منها قدر كبير من التداخل والغموض، وتراكمت الى درجة قد تقود أي جهد تنظيري الى شكل من أشكال التعثر والنكوص بسبب فوضى الاستخدام وانعدام**

---

(1) مرايا التخييل الشعري، محمد صابر عبيد: 17.

(2) ينظر: مرايا التخييل الشعري، محمد صابر عبيد: 17.

(3) مرايا التخييل الشعري، محمد صابر عبيد: 17.

(4) م ، ن: 16.

(5) اللغة الثانية، فاضل ثامر: 11.

دقّته احيانا)) [1]، وهذا ما دعا الناقد الى الإكثار من ترديد المصطلحات المجترحة وإعادة استخدامها مرارا، والإستعانة بأكبر قدر ممكن من الدلائل النصية للبارزين من الشعراء من أجل أن يثبت مصطلحه حضوره ويكتسب مشروعية القبول لدى المتلقين، فالكتاب قد استعان بعدد من الشعراء بلغ عددهم 'ستين' شاعرا / من مختلف الأقطار العربية، مختارا من نماذج أشعارهم ما يرى أنه قادر على أن يدعم وجهة نظره فيما يخص جدة الكتابة وطبيعة تشكلها.

إن جوهر عمل الكتابة الجديدة من وجهة نظر الناقد يقوم على قناعة مفادها أن **((الكتابة الجديدة لامركزية على مستوى منظوماتها المؤلفة كلها، فهي تغادر فكرة البؤرة الدلالية أو الإيقاعية 'المركزية' وتنفتح على بنية مكانية متجوهرة، حية، متحركة، لأنها لاتخلق تقاليدها الجمالية من طاقاتها على التمظهر في الصوت / الكلام، بل الكتابة / المكان، فتغيب فيها الروح المنبرية وتتفكك واحدية الأسلوب، وبهذا فإنها تخلخل الوعي الشعري المهيمن وتهز ثوابته وتخلق بلبلة جمالية في نظم التلقي السائدة))** [2]، والمكان الذي يريده الناقد هنا لا يحتمل إلا أن يكون 'الورقة'، في إشارة الى أن الشعر الجديد صار كتابيا، وانزاحت الشفاهية الى أقصى حد ممكن، كالمهرجانات الشعرية، ولذلك فقد تغيرت الكثير من الخصائص الأسلوبية والصوتية والنغمية والإيقاعية، واستعيض عنها بآليات جديدة كثيرة ومختلفة قد تصل في أحيان كثيرة الى استغلال قدرة الطباعة على التشكيل الفني، واحيانا الى الرسم بشكل الكلمات والحروف والأسطر[3]، ولذلك فقد صارت هذه الكتابة **((تشتغل بآليات المخيلة والذاكرة معا))** [4]، أي إنها **((تستدعي معرفة نظرية واعية بالفعل الشعري حتى لايصطادها المنبر وتغيّبها الخطابة. هي ميدان لصراع النماذج من جهة، وثورة على سكونية الأنموذج واستقراره من جهة أخرى))** [5].

---

(1) مرايا التخييل الشعري، محمد صابر عبيد: 16.

(2) مرايا التخييل الشعري، محمد صابر عبيد: 17 – 18.

(3) اهتم محمد صابر عبيد بهذه الطريقة الفنية في التشكيل الصوري للقصيدة في العديد من تحليلاته، وعدها طريقة من طرائق التعبير الشعري الجديد حين يستغل كل الامكانات المتاحة من اجل النهوض بشعرية القصيدة نحو افاق جديدة، وسماها 'سياسة إشغال الحيّز' ينظر تحليله لعدد من القصائد في كتاب 'المغامرة الجمالية للنص الشعري ص 235 – 278، و ينظر كذلك تحليله لقصائد جبرا ابراهيم جبرا في جماليات القصيدة العربية الحديثة، ص 28، وقصائد حسن جلعاد في رؤيا الحداثة الشعرية ص 125 – 131، وغيرها الكثير.

(4) مرايا التخييل الشعري، محمد صابر عبيد: 18.

(5) م ، ن: 18 .

بهذا التعريف ذي اللغة الشعرية يقدم الناقد مفهومه لمصطلح 'الكتابة الجديدة'، مبتعدا عن أساس لغة التعريف المصطلحي التي تتسم بالتقريرية والمباشرة من أجل إيصال أكبر قدر من حمـلات التعريف الدلالية من دون أن تترك مجال لاختلاف الفهم باختلاف التأويل عند المتلقي، كما فعـل في معجم مصطلحات السرد مثلا، لكن يبدو جليا من هذا التعريف ومنهجية وإجراءات الناقد وطبيعة الاختيار الشعري التي اتبعها أنـه يـتكلم عـن قـضايا تخـص الـشكل أساسـا، ولا تلتفـت كـثيرا الى المضمون، وهو نهج الدراسات الحداثية عموما التي التفتـت الى الـشكل وآليـات التعـبير، أو بعبـارة أخرى كل ما يحقق شعرية القصيدة، فتستجيب هذه الدراسة لمضامين عنوانها اسـتجابة تامـة، وهـو نهج محمد صابر عبيد في تعامله مع عنوانات كتبه وما بداخل هـذه الكتـب، إذ تقـوم الدراسـة هـذه على البحث عن قدرة المرايا العاكـسة والمـشتغلة بقـدرة التخييـل علـى تحقيـق الـشعرية في الكتابـة الجديدة.

أما مصطلح 'القصيدة الجديدة' فإن الناقد يعترف سلفا بأنه مصطلح قد يثير إشكالا من نوع ما يتمثل بتحديد مفهوم 'الجدة' نفسه وأشكالها ومستوياتها وحـدودها، ولـذلك فإنـه ينظـر الى جـدة القصيدة ((**بالمقدار الذي تسهم فيه في الإستجابة الى روح العصر الراهن من خلال استخدام تقانات تحاكي روح الصنعة الشعرية بمعناها الإبداعي وتسهم إسهاما حقيقيا وفاعلا ومؤسسا في تقديم قصيدة يعترف مجتمع القراءة بجدتها على هذا المستوى، فـضلا علـى المـستويات الأخـرى الـتي تستجيب فيها لخصوصية الجنس الأدبي ونوعه الإبداعي المبنين داخل تشكيل مميّـز**)) [1]، وهـذا الوصف يتسع كثيرا عند الناقد ((**ليشمل في حاضنته المفهومية جزءا مهما من تجربة العصر الشعرية، ولا يكون وقفا على شكل من دون آخر، ولا على تجربة من دون أخرى، ولا على منطقة شعرية من دون أخرى، ولا على جيل شعري من دون آخر**)) [2]، وهنا يصبح المفهوم عائمـا، ولا يمكـن التعرف على ملامحه إلا باستقراء مجمل العمل النقدي مـن أجـل تحديـد المفهـوم الـذي يرمـي إليـه الناقد[3]، إذ يندمج مع مصطلح آخر مرحّل 'مستعار' من الميـدان العلمـي الـتقني، لكنـه قـادر علـى التعبير عن فاعلية الخصوصية الأداتيـة المـشتغلة في عـدة العمـل الأسـلوبية، في الدراسـات النقديـة والفنية عموما.

---

(1) العلامة الشعرية، محمد صابر عبيد: 2.

(2) م ، ن: 2.

(3) سيتم البحث في هذه المسألة في مبحث 'البعد الجمالي'.

المبحث الرابع

المصطلح المستعار

يستدعي التوسع المعرفي لأي مضمار فكري أو علمي أن تتوسع المصطلحات الخاصة به كي تكون قادرة على تحقيق الأداء المعرفي الناتج عن السعة أو التطور أو التجدد الذي أصابه، فالمصطلح هو حامل المفهوم وناقله الى الجهة الأخرى، ونجاح المصطلح في حمل الدلالة هو نجاح للمجال المعرفي ذاته في تحقيق الغاية المطلوبة منه، لأن المصطلح **((لغة واصفة ذات جوهر يعكس حمولة مفهومية، ومعرفية وثقافية وانتماء الى ثقافة ما))** [1]، فيصبح اختيار المصطلح الجديد أمرا غاية في الأهمية والصعوبة في آن، لأن كل جديد يضاف الى ما هو مستقر وثابت في الاستعمال سيواجه بامتحان عسير يستدعي امتلاكه قدرة كافية على حمل المفهوم ونقله الى مستقبله.

إن المصادر التي يستقي منها المصطلح النقدي مادته هي مصادر غزيرة ومتنوعة، وقد يكون البون بينها وبين العمل الأدبي شاسعا الى حد كبير، وربما تقترب من درجة التنافر مع العملية الأدبية، وهذا ما يميز المصطلح النقدي، فالعلوم بمختلف أنواعها العلمية منها والإنسانية هي مصادر ممولة للعملية النقدية باستعارة مصطلحاتها وإدخالها الى ميدان العمل النقدي.

من المعلوم أن احدى اليات العملية المصطلحية المعروفة، هي آلية الاقتراض، وهي آلية تقوم على نقل المصطلح كما هو في لغته الأصلية، وهو أوسع من التعريب الذي يعني **((عند اللغويين عملية صَرفية قياسية، يتناول الكلمة الأعجمية. تعتمد لفظة أصلها غير عربي تُضاف إلى اللغة العربية بعد قياسها على أحد الأوزان العربية. أي صياغة لفظ أجنبي بما يتوافق مع النسق الصرفي والصّواتي للّغة العربية))** [2]، إلا أن الاقتراض معناه نقل اللفظ الاجنبي كما هو دون تغيير من نقص أو زياده، من دون اخضاعه الى للأوزان والأنساق الصرفية والصوتية العربية.

لم يستعمل الناقد عملية الاقتراض بمفهومها المعروف، فلم يقم بنقل مصطلحات اجنبية الى اللغة العربية، فمعلوم انه لا يجيد لغة اخرى غير العربية، إنما عمد الى نقل مصطلحات عربية من

---

(1) كاريزما المصطلح النقدي العربي، تأملات في الوعي النقدي وصياغة المفهوم، أ. لحسن دحو، مجلة المخبَر، جامعة محمد خضير، بسكرة، الجزائر، العدد السابع، 2011: 208.

(2) التوليد الدّلالي في البلاغة والمعجم، محمد غاليم: 49.

حقول معرفية اخرى واستعملها في العملية النقدية، مما يمكن معها وصف العملية بكونها استعارة، ووصف المصطلح بأنه مصطلح مستعار، مستعار من حقل مجاور أحيانا، مما هو مجاور من الفنون الأدبية الأخرى، ومن حقل بعيد في احيان أخرى، من المجالات العلمية الصرفة أو المعرفية الإنسانية.

إن جوهر عملية الترحيل او الاستعارة قائمة على قدرة المصطلح المرحّل على ان يقوم في مقامه الجديد باداء دور فاعل وقادر على استيعاب المفهوم الذي رُحِّل لأجله، وأن يتوافق مع الحالة التي من المفروض انه جيء به اليها لكي يسد فجوة او فراغا لم يستطع مصطلح اخر من الميدان المرحل إليه ان يقوم مقامه، شرط ان تتوافر فيه المرونة اللازمة لدخول الميدان الجديد، وأن يتحمل ما تطرأ عليه من متغيرات مفهومية نتيجة هذا الدخول وأن يحظى بقبول وبتداولية تسمح لهذه المصطلح ان يشيع ويغدو مستقرا في مكانه الجديد، وهنا نرجع ونستذكر مقولة عبد السلام المسدي التي مفادها أن ((**المصطلح يُبتكر فيوضع ويُثبت ثم يُقذف به في حلبة الاستعمال فإما أن يروج فيثبت، وإما ان يكسد فيختفي، وقد يُدلى بمصطلحين أو أكثر لُمتصور واحد فتتسابق المصطلحات الموضوعة وتتنافس في سوق الرواج ثم يحكم التداول للأقوى فيسبقه ويتوارى الأضعف**)) [1] وهنا نكتفي باستبدال كلمة "يوضع" بكلمة "يُستعار" إذ لا يبدو الفرق كبيرا إذا ما تعلق الأمر بأمر القبول من عدمه بين ان يكون المصطلح مترجما أم منقولا من حقل آخر أم تم اجتراحه.

ولعل في جانب مهم من جوانب تحديد الأسباب الملجئة الى هذه الآلية ما حدده عبد السلام المسدي من خصائص تتعلق بالنقد الأدبي ((**فالحروف الأولى لأبجدية النقد وافدة من خارج دائرة الأدب والنقد كما كرستها ثقافة النقل ومدونات السند، ولم يبق من مبرر لقارئ يقرأ نصوص الأدب متسليا بها ثم يرتجي من الناقد أن يمده بخطاب يزيد ترفيهه ترفيها ليضاعف له التسلية، أو يساعده على الإنتشاء النرجسي إن هو صادف هوى من نفسه أو تماهى مع استشعاراته فأتى له الكلام المعبّر عما أحس به ولم يقوَ على التعبير عنه**)) [2]. ومن أسباب اعتماد هذه الآلية ما يرى محمد صابر عبيد أنها صارت ضرورة ملحة وميسورة معا، فـ ((**إذ أخذت فعالية التداخل بين الفنون الآن بعداً واسعا وعميقا وديناميا، فإن ترحيل الكثير من المصطلحات والمفاهيم والصيغ والأساليب التي تعمل في فن من الفنون الى حقول فنون أخرى أصبح من الأمور الميسورة والضرورية والسريعة التحقق، وصارت عملية الأخذ والاستعارة والاكتساب والترحيل والتضافر والتلقي والاستيعاب**

(1) المصطلح النقدي، عبد السلام المسدي: 23.

(2) الأدب وخطاب النقد، عبد السلام المسدي: 12.

والتمثل والتشغيل والدمج من الأمور الماثلة والطبيعية في ظل هذا المناخ، وهو يحقق الصورة الأكثر حضورا وصيرورة لجدوى هذا التداخل وقيمته ومعناه)) [1]، كما وأن مما يبيح اللجوء الى استعارة المصطلحات هي طبيعة العملية الاصطلاحية ذاتها، إذ إنها في أصل وضعها تقوم على الاستعارة، إستعارة اللفظ من مكان عمله في الأصل الثابت للوضع، إلى مكان عمل جديد فـ ((**المصطلح يقوم في العادة بزحزحة المعنى الثابت للفظ الى دلالات إيحائية وتأويلية لم يكن يحملها في السابق))** [2].

تطالعنا مصطلحات كثيرة في خطاب محمد صابر عبيد النقدي، عمد الى استعارتها من الفنون والعلوم الأخرى، كانت عاملا مساهما ومساعدا في إغناء تجربته النقدية ومدها بعوامل جديدة مضافة تساهم في جعلها أكثر توضيحا وقدرة على حمل افكاره الخاصة التي تتناسب مع مشروعه النقدي الخاص.

يمكن ان نلاحظ أن المجالات المعرفية التي استعار منها محمد صابر عبيد مصطلحاته النقدية ودرجها في الاستعمال التطبيقي تتعدد وتتنوع، إلا أن أهم المجالات هي مجال الفنون المجاورة للعمل الأدبي، ومجال العلوم العلمية البحتة، والمجال الثقافي العام، وقد تعامل مع هذه المصطلحات بتفاوت ملحوظ، فمن هذه المصطلحات ما وقف عنده وبرر أسباب إيراده في المجال النقدي، ومنها ما أغفل الإشارة إلى دواعي استعماله، فتركه غفلا عن الملاحظة والتوضيح، واكتفى باستعماله وإدخاله في المجال النقدي، ومنها ما أعاد التأكيد عليه مرة أخرى ضمن سياق الاستعمال، ومنها ما اكتفى بإيراده مرة أو مرتين، وتجاوزه وكأنه اكتفى بطرحه ليخدم مقولة آنية محددة ضمن سياقها النقدي الخاص بها.

1 – مجال الفنون الأدبية والفنية المجاورة:

إن أهم مجال استعار منه هذه المصطلحات هو المجال السردي، ذلك أن عائلة السرد قد حظيت من محمد صابر عبيد باهتمام ملحوظ، ولا أدل على ذلك من المحاولة المصطلحية في مجال معجم المصطلحات السردية التي أعاد نشرها في كتبه اللاحقة التي تتناول النصوص السردية [3]، وسيتجلى ذلك بصورة أكبر حين البحث عن القضايا السردية عنده.

---

(1) التشكيل مصطلحا أدبيا، محمد صابر عبيد، مجلة الرافد تصدر عن دائرة الثقافة والاعلام – حكومة الشارقة العدد 156 اغسطس 2010.

(2) إشكالية المصطلح النقدي في الخطاب العربي الجديد، فاضل ثامر، مجلة نزوى، العدد السادس، 18 / 6 / 2009.

(3) نُشر المعجم السردي لأول مرة في كتاب 'السيرة الذاتية الشعرية' ، وأعيد نشره في كتاب 'تمظهرات التشكل السيرذاتي قراءة في تجربة محمد القيسي السيرية'، ومرة أخرى في كتاب 'المغامرة الجمالية للنص السيرذاتي'.

تشمل العائلة السردية المصطلحات كافة التي استقرت في الاستعمال النقدي على أنها مصطلحات خاصة بالسرد، تختص بدراسة المفاهيم التي تتناول السرد بفنونه المختلفة، القصة والرواية والسيرة الذاتية وغيرها، وقد استفاد الناقد من مجمل تقانات هذه الفنون ونهل منها كثيرا وهو يدرس الشعر ويحلله، ولعل طبيعة القصيدة الجديدة ذاتها هي التي أباحت للناقد وفي جانب كبير منه استعمال هذه المصطلحات، وكان التأكيد دائما على قضية مهمة، وهي ان الفنون الأدبية قد صارت متداخلة فيما بينها، ولم تعد الفوارق بين الأجناس الأدبية بتلك الشدة والحدة الذي كانت عليه سابقا، فقد حفلت القصيدة الجديدة بالكثير من التقنيات السردية، وقارب الشعر منطلقات الفنون السردية التي أسهمت في تطويره، وأعطته دفعا فنيا الى أمام، إذ إنها وفي الكثير من نصوصها قد تناولت تجارب سيرية او أحداثا قصصية، فلجأت لذلك الى طرائق السرد وآلياته في تعبيريتها، إذ ((**تعد المنطقة السردية بما تنطوي عليه من خصوصية وثراء وتنوع وتعدد احد أهم المصادر التي اعتمدتها لغة القصيدة الجديدة، لرفد إمكاناتها في التعبير والتشكيل وصولا الى منطق كشف شعري آخر يؤكد حداثة اللغة وقابليتها ومرونتها في التفاعل مع جدة الحال الشعرية وحساسيتها**)) [1] فكان لزاما على النقد وهو يقارب هذه القصيدة أن يستعين بما استعانت به، فقاربها مستعينا بالكثير من المصطلحات المستمدة من عائلة السرد التي يمكن استغلالها فيما يتناسب وطبيعة القول الشعري ذاته، ولهذا جاءت استعارات النقد للمصطلحات السردية من أجل استثمارها استثمارا مناسبا في العملية النقدية للشعر.

ولعل أبرز هذه المصطلحات هي المصطلحات الأكثر شيوعا واستعمالا في النقد السيري، كمصطلح "الراوي"، فمن المعلوم ان الراوي هو مصطلح سردي رئيس في العملية الفنية والنقدية للسرد، ويبرز بصورة خاصة في الحكاية، الذي يعني أن ((**في كل حكاية مهما قصرت، متكلم يروي الحكاية ويدعو المستمع الى سماعها بالشكل الذي يرويها به. هذا المتكلم هو الراوي او السارد. لا حكاية بلا راوٍ يرويها**)) [2]، أو هو ((**الوسيط الذى اختاره الكاتب ليكون نائباً عنه أو بديلاً له في سرد الحدث القصصي منذ البدء حتى الختام**)) [3].

وقد سحب محمد صابر عبيد هذا الراوي من مجاله الأساس الى الشعر، استجابة لطبيعة وجود هذا الراوي في القصيدة، وأكثر من استعماله في دراساته وقرنه بالشعر مستخدما مصطلح

---

(1) رؤيا الحداثة الشعرية، محمد صابر عبيد: 241.

(2) معجم مصطلحات نقد الرواية، لطيف زيتوني: 95.

(3) الرواية السياسية، طه وادى: 145.

الراوي مضاف الى الشعري لينتج **"الراوي الشعري"** وما يتفرع عنه من مصطلحات تدور في سياق الراوي نفسه **"كالرواي الذاتي الشعري، والراوي كلي العلم، والراوي الضمني"**، وهذه كلها مما اختصت به الدراسات السردية، ولعل قراءة أنموذج من قراءة الناقد لقصيدة محددة تعطي تصورا واضحا عن فكرة استعمال مصطلح الراوي، فضلا عن مصطلحات سردية أخرى عند الناقد، فقصيدة الشاعر **"محمد علاء الدين عبد المولى"** المسماة **"جسدي غرفة خمر"** يرى الناقد أن الشاعر فيها **((يسعى الى استعارة الكثير من تقانات السرد لتطوير الأنموذج البنائي الشعري في قصيدته، ولا سيما فكرة النمو السردي من خلال المواقف والرؤى والشخصيات وعبر عنصري الزمن والمكان))**[1]، وذلك فقد برزت في القراءة النقدية كل ما أمكن من مصطلحات السرد بصورة سافرة، واستعملها الناقد بطريقة توحي باستقرارها في الاستعمال النقدي للشعر، فكأنها من مصطلحات النقد الشعري.

يرى الناقد أن طبقات السرد القصصي الشعري بدأت بالتفتح في أثناء القصيدة بدءً من عنوانها الذي استغل معطيات السرد ومظاهره **((فالبنية المكانية الظاهرة واللافتة في عتبة العنونة (جسدي / غرفة / خمر) بتشكيلها الاستعاري المركب، توسع من حضور السرد وتستدعيه وتستحضر إمكانات عناصره الشعرية))**[2]، ثم تبدأ القصيدة بالدخول تدريجيا في فضائها السردي، فعتبة الاستهلال تقدم قيمة تعبيرية شعرية اكثر منها قيمة سردية، ثم تبدا بعد ذلك طبقات السرد بالتفتح بحسب تطور سردية المقولة المزمع قولها في القصيدة، وتتجلى في بروز **"الأنا"** والتي يقرنها الناقد بالشعر ليصطلح عليها **"الأنا الشاعرة"**[3] التي برزت كقيمة تعبيرية في القصيدة كونها تتولى

---

(1) عضوية الاداة الشعرية، محمد صابر عبيد: 46.

(2) م ، ن: 46.

(3) يورد الناقد هذا المصطلح بصيغة أخرى هي "الأنا الشعرية" وهو من المصطلحات التي وقف عندها بالتعريف بسبب كثرة تكراراه في مختلف كتاباته النقدية، فيقول عنه ((أن المقصود بالأنا الشعرية في المنظور النقدي الحديث، البؤرة الذاتية المرتبطة بشبكات التجربة ومنظوماتها المتنوعة، التي تعمل آلياتها في الخلق على تفعيل التجربة الخاصة بالتجربة العامة، والتحرك على مساحة المكان والزمن أفقيا وعموديا على النحو لاتستجيب فيه تعبيريا لشخصية الشاعر بوصفه ذاتا اجتماعية .. بل بوصفه ذاتا شعرية تفارق اجتماعيتها مفارقة تكاد تكون مطلقة متخلصة بذلك من الكثير من عوالقها الرومانسية العاطفية التي تغرق القصيدة بمياه غير صالحة للشعر، فضلا عن رفعها الى مستوى الخيال الشعري الحر))، المغامرة الجمالية للنص الشعري: 24.

العمل على قيادة الحركة الشعرية، وانفتاحها على الضمير الاخر "أنت" كتجسيد مضاف للذاتية السردية الحاضرة في القصيدة،والتي يرى انها قد تجلت في قول الشاعر:

أنتِ لي بوصلة خضراء او حمراء او زرقاء في ليلِ

الرمالْ

فلتعودي بحنيني لديار سكنت فيها خيول

كلما زوّجت آفاقي خيلاً، قُتلا

ثم يأتي مصطلح "الذات الشعرية الساردة" التي يعني بها بروز الضمير الذاتي الموجه خطابه للذات الاخرى "أنتِ" حيث يرى الناقد أنه بواسطتها تتفتح ((**مرحلة قص جديدة تتحرك فيها آلية محاورة تجترحها الذات الشعرية الساردة، تتضمن توجيها شعريا مشحونا بالتدليل والإيحاء والإشارة الى غنى الحركة في المشهد**))[1]، حين يقول الشاعر:

لاتكوني أخر الخطوات في الدرب الذي ما اكتملا

كحلي عينيّ باللؤلؤ في عينيكِ،

ذرّيني على جسمك امطارا، اوافيكِ بلا

أي قاموسِ وصايا

وأردّ الشهوة البكر الى ينبوعها

ماكنتُ في ينبوعها الأول إلا أولا

وهذه المقدمات السردية كلها تمهد المشهد وصولا الى بروز "الراوي الشعري" الذي يتسلم زمام السرد، ويبرز من خلال حضوره الطاغي مستغلا إمكاناته الشخصة ولا سيما الجسدية منها:

غيّمي أكثر كي ادخل مجد السموات العلى

جسدي غرفة خمر ثملت فادّاخلت جدرانها

لوحة عتقها الفنان في جرة ألوان بكت الوانها

جسدي يعقد خصر الأرض بالريح لتغدو اجملا

جسدي صمت "بيانو"

افردي فوقي أصابيعك ولتبدأ بعزف مفردِ

---

(1) عضوية الاداة الشعرية، محمد صابر عبيد: 49.

جذّدي لإيقاع لطفا جددي

ويخرج "الراوي الذاتي الشعري" الى مسارات اخرى تستجيب مرة اخرى لمعطيات الشعر، كما في البداية، اكثر من استجابتها لمعطيات السرد، ممهدا الأرضية من اجل فتح المسار الختامي امام الراوي الشعري لعرض المقولة المركزية التي انتهت إليها "حكاية القصيدة":

وستأتي امةٌ تبني على جسر لغاتي دولا

حجرا يسند بنيانكِ، حتى يختفي بين الغمام

ثم نهوي مطرا مكتملا

فتتلخص في هذا المقطع ((**بنية قصصية مركزة جدا ومكثفة جدا تعيد إنتاج الحكاية الشعرية بأسلوبية تعبير تلخص المنظور الحكائي المستقدم زمنيا، لتبني عليه الجدوى السردية من الحكاية وقد آلت الى منتهاها.. حيث يسدل الستار على الحكاية بعد أن تتحد العناصر والمكونات جميعا في مشهد اكتمالي خصب واحد هابط الى أرض السرد وأرض الحكاية وأرض القصيدة وأرض الراوي الشعري**)) [1].

ذلك أنموذج واحد من نماذج كثيرة من القراءات النقدية التي ادخلت معطيات السرد ومصطلحاته في قراءة الشعر، ولا تكاد دراسة نقدية لمحمد صابر عبيد لا تحفل بالمعطى السردي كلما أمكنه ذلك وكلما وجد الحاجة التي تفرضها طبيعة القصيدة نفسها وأسلوبيتها التعبيرية حين يتداخل فيها المحتوى السردي مع المحتوى الشعري. ولعل مصطلحات اخرى كثيرة نذكرها تشي بطبيعة الاستعارة المصطلحية عند الناقد من فنون السرد، وإذا شئنا التدليل على المصطلحات السردية فسنجد مصطحات حاضرة وبكثرة في القراءة الشعرية، كمصطلح "**اللعبة السردية**"، و مصطلح "**الحكاية الشعرية**" ومصطلح "**واقع سيري**" ومصطلح "**الحال السردية**" ومصطلح "**الراوي الحكمي**" ومصطلح "**الراوي المتكلم**" ومصطلح "**الحدث الشعري**"[2]، ومصطلح "**سيرة الجسد**"[3] ومصطلح "**الراوي الذاتي الفردي**" و "**الراوي الذاتي الجمعي**"[4].

---

(1) عضوية الاداة الشعرية، محمد صابر عبيد: 54.

(2) ينظر: جماليات القصيدة العربية الحديثة، محمد صابر عبيد: 31 – 39.

(3) ينظر: رؤيا الحداثة الشعرية، محمد صابر عبيد: 10 .

(4) ينظر: صوت الشاعر الحديث، محمد صابر عبيد: 238.

وإذا تركنا السرد وانتقلنا الى فن آخر من الفنون المجاورة، فسيبرز وعلى نحو واضح الفن التشكيلي، واللون كآلية فنية أخرى استعار محمد صابر عبيد مصطلحاته منه، بحيث شاعت مصطلحات عديدة منه في اللغة النقدية، ويبرز مصطلح 'التشكيل' بروزا واضحا في هذا المضمار.

يبدأ محمد صابر عبيد تناوله لهذا المصطلح من خلال الإشارة الى أنه ((**يشتغل مصطلح «التشكيل» بمضمونه الجمالي والتعبيري عادةً في حقل الفنون الجميلة، وفي فن 'الرسم' خصوصاً، إلى الدرجة التي أصبح فيها مفهومه دالاً على فن الرسم أو يساويه في أكثر الأحيان**)) [1]، ومن ثم يحاول التأصيل له من خلال بحث المعنى اللغوي الذي أشتق منه هذا المصطلح في جذره اللغوي، ومن ثم يشرع في توضيح المعنى الاصطلاحي بوصفه مفهوما فنيا بحتا، من خلال التأكيد على أن ((**أن البعد البصري في المفهوم يكاد يهيمن على فضاء حركة المعنى ودلالاته في المصطلح**)) [2].

ويرى أن أهمية استعارة استخدام هذا المصطلح في المجال الأدبي، فضلا عن قضية تداخل الفنون التي سبقت الإشارة اليها، كل ذلك يبرز من خلال أنه حين ينتقل المصطلح الى فضاء النس الأدبي ((**فإنه يسهم أولاً في تحرير النص المكتوب والمقيّد من خطيته، ونقله إلى موقع التناول البصري بوصفه مستوى جديداً مرشّحاً للقراءة يضاف إلى المستوى التأملي الذهني المتداول، ويحرّض مجتمع التلقي على السعي لاستكشاف وتمثّل وقراءة البعد البصري في النص المكتوب**)) [3]، ويرى أن العلة في استخدام هذا المصطلح راجعة الى عوامل التطور النقدي ذاتها التي ماعادت تنظر الى النص الأدبي على إنها بنية شكل ومضمون، بل تطورت جراء التقدّم الثقافي والرؤيوي والمنهجي الكبير والواسع والعميق، الذي نقل النظريات والمصطلحات والمفاهيم والتعريفات إلى منطقة إدراك وتلقٍ جديدة، فاستبدلت بثنائية '**الشكل والمضمون**' التقليدية ثنائية جديدة هي ثنائية '**التشكيل والرؤيا**'. وفي جانب مهم من خصائص هذا المصطلح الجديد فإنه يتوافر على سمات خاصة تجعله مؤهلا وعلى نحو حاسم لكي يحل محل المصطلح القديم '**الشكل**' بسبب هذه السمات التي يرى من أبرزها أن ((**مصطلح التشكيل في وضعية صيرورة وتمثّل دائم ومتموّج للرؤيا، وحراك دينامي حيّ حتى في منطقة التلقي**)) [4] و((**تتوافر في مصطلح 'التشكيل' خاصيات المرونة والرحابة والدينامية في**

---

(1) التشكيل مصطلحا ادبيا، مجلة الرافد تصدر عن دائرة الثقافة والاعلام – حكومة الشارقة، العدد 156 اغسطس 2010.

(2) م ، ن.

(3) م ، ن.

(4) التشكيل مصطلحا ادبيا، مجلة الرافد تصدر عن دائرة الثقافة والاعلام – حكومة الشارقة العدد 156 اغسطس 2010.

الطبقتين السطحية والعميقة للمصطلح، فهو لا يتلبّث في منطقة معينة ومحددة من النص، بل يتمظهر في كل منطقة وزاوية وبطانة وظلّ منه يمكنها أن تسهم في إنتاج حساسية التصوير والتمثّل))[1]، فهو مصطلح 'فوق نصي او ما بعد نصي' وهو ((يمثّل النص في حالة تشبّعه الفني وامتلائه الجمالي، الغائرة في فضاء القراءة والمتفتّحة بين يدي التداول))[2]، فضلا عن ان مصطلح 'التشكيل' يتناسب مع قرينه مصطلح 'الرؤيا' فمهوم الرؤيا المصاحب للتشكيل ((في منطقة عمل الثنائية، ينطوي على إمكانات كثيفة وعميقة وخصبة ذات حراك وتموّج دائم، لا يستوعبها مفهوم الشكل 'الثابت' بمنطقِهِ الذي يحيل على الحدود والأطر والثوابت الأسلوبية والدلالية لذا فليس بوسع مفهوم 'الرؤيا' في هذا السياق التوجه إلى مفهوم 'المضمون' من أجل التفاعل معه لإيجاد النص، كما هي الحال في مفهوم الشكل الذي يناسب تماماً مفهوم المضمون، على النحو الذي يبحث له عن مكافىء مفهومي جديد يناسبه ويضاهيه ويعادله ويرتقي إلى مستوى حساسيته، ولا يجد ذلك بطبيعة الحال إلا في 'التشكيل'))[3]، ونتيجة لذلك فقد صار ((يشتغل 'التشكيل' بوصفه مصطلحاً أدبياً في مجال فن الشعر على نطاق واسع، ويتمظهر على هذا الأساس مصطلح 'التشكيل الشعري' تمظهراً كبيراً في الاستعمال النقدي، وهو يصف الحراك الفني والجمالي والسيميائي داخل بنية القصيدة وخارجها وحولها وفي فضائها))[4] وليس في الشعر فقط يمكن ان ينجح هذا المصطلح في الاستخدام، بل في السرد أيضا، ففي ((مجال السرد فإن مصطلح التشكيل الموصوف سردياً بـ 'التشكيل السردي' لا يبتعد كثيراً في الإطار العام عن الحدود المفهومية النظرية لمصطلح 'التشكيل الشعري'، وقد أخذت الرواية النوع السردي الأكثر استظهاراً واستيعاباً وتمثّلاً للحراك الاصطلاحي في الأنموذج السردي - الحصة الأوفر في الهيمنة على المصطلح، وجرّه إلى ميدانها وفضائها ومنطقة عملها، إذ إن الرواية في حدود تشكيلها السردي الجمالي ملزمة - تشكيلياً وتعبيرياً وثقافياً - بكل هذا من أجل الوصول إلى حالة إشراق تخييلية تتوافر على طاقة تعبيرية صادقة))[5]. وقد اعتمد الناقد هذا المصطلح كثيرا في قراءته النقدية وتوسع في استعماله على المستوى التطبيقي، وهو يبحث

---

(1) م ، ن.

(2) م ، ن.

(3) التشكيل مصطلحا ادبيا، مجلة الرافد تصدر عن دائرة الثقافة والاعلام – حكومة الشارقة العدد 156 اغسطس 2010.

(4) م ، ن.

(5) م ، ن.

في تعبيرية القصيدة الحديثة وجمالية اشتغالها[1]، فضلا عن السرد وحضور هذا المصطلح في أثناء القراءة السردية[2].

وليس هذا المصطلح فحسب قد استعاره الناقد من الفنون التشكيلية، بل بالإمكان الإشارة الى مصطلحات اخرى ضمن هذا المضمار، كمصطلح 'لوحة' الذي تردد كثيرا في سياق التعبير عن الحضور التشكيلي لمحتوى القصيدة مثل **'لوحة الاستهلال' و'لوحة المكان' و'لوحة تأثيث الصوت' و'لوحة السرد النقودي' و'لوحة التوتر السردي'**[3].

2 – ميدان العلوم الصرفة :

ولعل أبرز مصطلح يطالعنا في هذا السياق هو مصطلح **'التقانات'** Technology وهي مصطلح متداخل ومتشابك مع **'التقنية'** technique ولها أكثر من تعريف، واحد تعاريفها هو التطوير وتطبيق الأدوات وإدخال الآلات والمواد والعمليات التلقائية والتي تساعد على حل المشاكل البشرية الناتجة عن الخطأ البشري، أي أنها استعمال الأدوات والقدرات المتاحة لزيادة إنتاجية الإنسان وتحسين أدائه ودقته[4].

طرح محمد صابر عبيد مصطلح 'التقانات' وتفاعل مع استعماله كمصطلح يقوم بحمل دلالة جديدة في الاستعمال، حين استعاره من الميدان العلمي الى ميدان الأدب، وعلل الأسباب الموجبة لعملية الاستعارة هذه بكون الشاعر الحديث لم يعد بمنأى عن كل عمليات التطور التي أصابت الحياة في شتى ميادين العلوم، وأصبح بإمكانه الإستفادة مما تقدمه الوسائل العلمية البحتة على الصعيد التقني والمعرفي في خدمة العملية الإبداعية بكيفية تتيح للقصيدة الفرصة لتطوير آليات اشتغالها وتطوير إمكاناتها في العمل والإنتاج والتوصيل والتأثير، ومن وسائل هذه الاستفادة هي قضية المصطلح العلمي وما يمكن أن يفيد في العملية النقدية، ومن هنا جاءت معالجته لمصطلح التقانات، كونه مصطلحا معبرا عن طبيعة الاشتغال الشعري في القصيدة وطريقة عملها على وفق آليات محددة لايعبر عنها سوى مصطلح التقانات، ويقول عنه انه ((**بالرغم من أن المصطلح من**

---

(1) ينظر مثلا: صوت الشاعر الحديث، محمد صابر عبيد: 187. مبحث 'الصوت الشعري التشكيلي'.

(2) ينظر مثلا: جماليات التشكل السيرذاتي، قراءة في تجربة محمد القيسي السيرذاتية، محمد صابر عبيد.

(3) ينظر: صوت الشاعر الحديث، محمد صابر عبيد: 230 ، 232 ، 234 ، 239.

(4) ينظر: موسوعة ويكيبيديا، موقع الكتروني ، http://ar.wikipedia.org.

ميدان علمي ومعرفي يتسم عموما بالصنعة بوصفها الأسلوب الأمثل لتمثيل فكرة التقانة وعملها، إلا أن الفنون الإبداعية التقطت جوهر هذا المصطلح في قدرته على التعبير عن خاصية الأداة الفنية القادرة على التدخل في صيرورة الفن الإبداعي، والتوجه نحو تمثل الأدوات والآليات والعدة الأسلوبية المستخدمة في تعبيرية الجنس الأدبي ونوعه الفني)) [1]، مع الاحتراز تمتما على أن ((لانحسب أن المفهوم الاصطلاحي للتقانات يظهر بصورة رياضية حادة التعريف والتحديد والتدقيق والمنهجة، على النحو الذي يضع النصوص تحت ضغط التسميات الاصطلاحية ومقتضياتها)) [2]، وهنا يحاول الناقد أن لا يجعل لنفسه قيودا تمنعه من التصرف بحرية قرائية، يدعو إليها دائما، وهو يتناول النصوص ويبحث عن العناصر التقانية التي ميزت القصيدة الجديدة التي كانت المدار الذي من أجله استجلب هذا المصطلح واستعاره من ميدانه الأصلي.

وعند تتبع النقد في قراءته النقدية لهذه القصائد ضمن السياق العام للكتاب نجد أنه يؤكد دائما على ضرورة إقامة علاقة جدلية بين مفهوم التقانة الشعرية والموضوع الشعري، فتقانة 'المرآة' مثلا يرى الناقد أنها تنهض ((بوصفها آلة عاكسة ومضاعفة ذات حساسية أيروسية خاصة بإنتاج علامتها الشعرية .. وتتمظهر علامتها تمظهرا متوترا مشدودا الى موقعها النصي ووظيفتها الشعرية عبر الإحالة على التصور الذهني وترحيل فضول التلقي الى الماوراء، أو عبر صدم بصريته بالمشهد المرئي الحاد في مباشرته وتمثله، والصريح في دعوته وإغوائه)) [3]. أما تقانة العتبات فيرى أنها تؤدي دورا بالغ الأهمية، ولاسيما العتبة العنوانية التي تنهض بدورها ((بوصفها مدخلا عتباتيا تصطدم به آليات القراءة حال دخولها ميدان الإجراء القرائي، ومفتاحا مركزيا من مفاتيحها مشرعا للعمل دائما لما تحتويه من شحنة بنائية وتركيبية وسيميائية وإيقاعية كثيفة ومركزة تغذي طبقات النص الأخرى، وتتحكم على نحو ما في حركيتها ووظائفها وإسهامها المشترك في إنتاج الأنموذج النصي وخطابه)) [4]، وعلى هذا النحو من الرؤية المحددة لمفهوم التقانات راح محمد صابر عبيد يؤكد على دور كل تقانة وأهميتها في حركية القصيدة وتعبيريتها، ومؤكدا على أهمية استغلال طاقاتها وإمكاناتها من أجل الوصول بالتعبير الشعري الى أقصى حالات تفرده وتميزه، التي يرومها.

---

(1) العلامة الشعرية، محمد صابر عبيد: 1.

(2) العلامة الشعرية، محمد صابر عبيد: 5.

(3) م ، ن: 9.

(4) م ، ن: 43.

وليس مصطلح التقانات وحده بالذي استعمله الناقد بوصفه مصطلحا مرحلاً من الميدان العلمي، بل شرع في إيراد مصطلحات عدة في أثناء دراساته النقدية تنبع من هذا المجال العلمي، في سياق نقدي وبرؤية لاتخرج بكثير عن الرؤية التي وضحها في سياق استعماله لمصطلح التقانات.

وعلى شاكلة طبيعة تعامله المصطلحي فإن منها أيضا ما وقف عنده ووضح أسباب اختياره وأهمية حضوره في القراءة النقدية، ومنها ما تركه غفلا، واكتفى باستخدامه في السياق العام للقراءة النقدية. وبالإمكان ذكر عدد من هذه المصطلحات التي استعملها الناقد، مثل مصطلح **'ميكانزمات القصيدة'**[1]، ومصطلح **'عمارة القصيدة'**[2]، ومصطلح **'الورشة النقدية'**[3]، ومصطلح **'الكاميرا'**[4]، ومصطلح**'الآلية'**[5]، ومصطلح **'التمويل'**[6]، ومصطلح **'كيمياء النص الشعري'**[7].

3 – **مصطلحات من حقول مختلفة**: كمصطلح **'طفل القصيدة'**[8] المستقى من المجال الاجتماعي، ومن المصطلحات ما هي نابعة من المجال العسكري، كمصطلح **'الكادر اللغوي'**[9]، ومصطلح **'اللغم الشعري'**[10]، ومصطلح **'خط شروع القصيدة'**[11] ومصطلح **'الهيئة اللغوية'**[12].

---

(1) العلامة الشعرية، محمد صابر عبيد: 11.

(2) م ، ن: 129.

(3) ضمن مقاله عبد الله ابو هيف ناقدا للشعر رؤية منهجية، في كتاب 'عبد الله أبو هيف الصوت الإبداعي والناقد القومي' منشورات اتحاد الكتاب العرق، دمشق 2005 ، سلسلة أدباء مكرمون 20 ، ص 175.

(4) عضوية الأداة الشعرية: 80، وشيفرة أدونيس الشعرية: 93، وتردد مصطلح الكاميرا في هذا الكتاب مرات عديدة في سياق التسجيل البصري للشعر، مضافا الى عدة مصطلحات أخرى، منها 'كاميرا الراوي' و 'زووم الكاميرا' و 'عدسة الكاميرا' و 'كاميرا العين' و 'كاميرا الطفل'.

(5) المغامرة الجمالية للنص الشعري، محمد صابر عبيد: 54.

(6) تأويل النص الشعري، محمد صابر عبيد: 173.

(7) م ، ن: 15.

(8) العلامة الشعرية، محمد صابر عبيد: 9.

(9) تاويل النص الشعري، محمد صابر عبيد: 132.

(10) م ، ن: 138.

(11) م ، ن: 27.

(12) المغامرة الجمالية للنص الشعري، محمد صابر عبيد: 27.

الفصل الثالث

نقـد الشعـر

- شعرية اللغة النقدية
- القراءة النصية
- البعد الجماليّ
- التجديد الشعريّ وقضاياه

المبحث الأول

شعرية اللغة النقدية

منذ أن وضع "دوسوسير" الأساس المنهجي لعلم اللغة الحديث حين فرق بين اللغة والكلام اتخذت "**الوظيفة الاتصالية**" موقعها من البحث اللغوي، إذ فرّق بين الدال والمدلول، وفرّق بين اللغة بوصفها ظاهرة اجتماعية، والكلام بوصفه ظاهرة فردية، وبلور مفهوم "النسق"، أو "النظام". وهذا النسق سابق في وجوده عن استخدام الكلمات، والممارسة الفعلية هي تلفظ فردي أو كلام[1]، ومنذ ذلك الحين صار الحديث عن اللغة في أي مجال دون اهتمام بالموقف التواصلي نوع من العبث، وصارت الوظيفة الاتصالية هي الإطار الذي تتحرك ضمن إطاره بقية وظائف اللغة، فالوظيفتان الإفهامية والشعرية ليستا سوى تفسير لمظهرين من مظاهر التواصل البشري عبر وسيط هو اللغة. وفي السياق ذاته أشار "ريتشاردز" الى استخدامين للغة وميز بينهما، وهما استخدام "**إشاري**" أو رمزي، إذ تشير اللغة الى موضوعات خارجية يمكن التحقق من صدقها أو كذبها، واستخدام "**انفعالي**" يلعب دورا هاما في تحديد البعد القيمي للتجربة الشعرية، لأن هذا الاستخدام يقوم بالفصل بين التقريرات العلمية والتعبير العاطفي[2]. والنص الأدبي مزيج بين الاستخدامين الإشاري والرمزي. وما دام النقد نصا أدبيا بحد ذاته فهو لا يفتأ يستخدم اللغة ضمن هذين الاستخدامين، **((فبما أن الناقد يتناول نصاً اخر، فهو ملزم بأن يبقى على مسافة من النص المستهدف بالنقد، وهذا هو الجانب الإشاري في النص النقدي. وهو جانب يصبغ النقد بصبغة الخطاب العلمي بما يتطلبه من التحديد والوضوح، إلا أن موضوع النص النقدي الأساس يدور حول الانفعال الجمالي بالنص المستهدف، مما يعني الانسياق في لعبة إنتاج الدلالة الجمالية بطاقة توازي ما يفعله مبدع النص المستهدف، وهذا هو الجانب الانفعالي في لغة النص النقدي))**[3].

---

(1) ينظر: في مفهوم الخطاب والخطاب الأدبي، ابراهيم صحراوي، مجلة الموقف الثقافي، العدد 9، لسنة 1997:11، وينظر مصادره.

(2) ينظر: العلم والشعر، أ.أ . ريتشاردز، ترجمة محمد مصطفى بدوي: 69.

(3) اللغة والممارسة الجانية للنقد، أسماء صالح الزهراني ، موقع ديوان العرب الألكتروني http://www.diwanalarab.com.

وبما أن لكل عصر لغته، ولكل اديب لغته، كما أن لكل ناقد لغته، تلك اللغة التي تسمه بميسمها، أو هو الذي يطبع عليها ميسمه الخاص، فإن جزءً مهما مما يسمى بالخطاب النقدي لناقد ما عائد بدرجة او بأخرى الى لغته التي يمتاز بها والتي اعطاها سماته الفارقة التي ميزته عن بقية النقاد.

وإذا كانت اللغة توصف بانها ((**أهم ادوات الجماعة في ادراك العالم وتنظيمه**))[1]، فإن هذا الإدراك وهذا التنظيم يتم من خلال تفاعله داخل "الخطاب"إذ إن الخطاب هو الذي يقوم بملاحظة ما يطرا على اللغة من عوامل التغيير والتبدل، وهو مساهم في هذا التغيير، وهو الذي يعطي اللغة المجال لأن تتسع وتمتد، وتأخذ طابعها الخاص المميز لها، والذي يحدد نوعها المفرّق لها عن غيرها من بقية الأنواع. والخطاب النقدي كجزء من الخطاب الأدبي عموما صار يتصف بالصفات النوعية للخطاب الأدبي التي تحدد ملامحه وتعطيه خصائصه الفارقة، وجزء كبير من هذا يتم داخل اللغة، تلك التي صارت تسمى بأنها "لغة شعرية"، مع الإحتراز عن إساءة الفهم بكون المقصود هو "لغة الشعر"، فهذه ميدانها الشعر، وهي أخص وأضيق من تلك – اللغة الشعرية – التي تحمل فكرة الطابع العام لما يميز اللغة ويجعلها لغة أدبية، تبتعد بدرجات مختلفة عن خصائص اللغة المعيارية العادية، وتتحدد درجة شعريتها بقدر انزياحها عن المعيار العام للغة العادية التي درج النقد في مراحل طويلة من مراحل وجوده على استعمالها.

ولقد طمح النص النقدي – في رؤيته الحداثية – الى أن يواكب النص الإبداعي ويوازيه، بل أن يصير معه على حد سواء، فيغدو عملية إبداعية أخرى. تلك احدى طروحات الحداثة، وإذا شئنا الدقة أكثر فإنها إحدى فتوحات البنيوية فـ ((**التحليل البنيوي في حقل الأدب لايعني الشرح من خلال الانطباع المقصي، ولكن الوقوف على تلاقح الدلالات فيما بينها داخل العمل الأدبي وتعدّد وجوهها، وهو مايحتم تعدد القراءات التي تعدد النص الواحد وتجدده. لأن لحظة التحليل في العمل الأدبي ليست هي الواقع المعطى، بل واقعاً متخيلاً، أي بنيوياً في أساسه، ولحظة التركيب فعل بنيوي يحاكي الفعل الأول ولا يكرره مما يسمح بتعدد الواقع "معطى.. متخيل.. مركب". وهي حالات إدراكية يفرزها النشاط البنيوي ويغنيها من خلال الاستعراض الموضوعي لها**))[2]، كما إن الكتابة الحداثية عموما تحاول أن تسقط الحدود الفارقة بين الأجناس، فيصح القول إن ((**الكتابة إنما**

---

(1) مفهوم النص، نصر حامد ابو زيد: 24 ، نقلا عن الخطاب الأدبي في ضوء التفسير والتاويل، ياسر محمد الاقرع، مجلة الموقف الأدبي، العدد 437 ، ايلول 2007.

(2) القراءة والحداثة، حبيب مونسي: 145.

جاءت لترادف الادب فتحل محل النثر والشعر معا، فكأننا حين نقول في اللغة الأدبية الحداثية: 'الكتابة' إنما نريد أن نختصر عبر هذا المفهوم جنسي النثر والشعر جميعا، بالمفهوم التقليدي للأدب؛ وذلك على أساس أن النظرية الأدبية تجنح لإزالة الحدود بين الأجناس الأدبية من حيث إنها أدب قبل كل شيء، وقل من حيث إنها كتابة قبل كل شيء، وما يجمع بين هذه الأجناس أكثر مما يفرق بينها . فالكتابة إذن أدب)) [1]، وكونها أدبا يجعل من النص النقدي نفسه نصا أخر موازيا للنص الأول بمفهوم يرى ((أن الكتابة الأدبية تجعل من المعرفة احتفالاً، بل أن الخطاب حول النص لايمكن أن يكون هو ذاته إلا نصاً)) [2]. والناقد 'رولان بارت' يقول ((إن النقد يستطيع أن يدخل في الهذيان مدخل قوة مدفوعا بحوافز شعرية، ولاينقصه إلا القليل لكي يعلن عن ذلك)) [3]، ولهذا السبب فقد ((أصرَّ بارث في بعض المناسبات أنَّهُ ليس ناقداً بل أديباً. فلقد كان يرى أنَّ النَّقد يشتمل على التقويم وإصدار الأحكام، الأمر الذي يرى فيه نشاطاً برجوازياً رفض أن يشارك فيه، لذا فإنّه يعوّل على مفهوم ودور للنقد الحديث يرى فيه النّاقد قد أصبح كاتبا بمعنى الكلمة، وأنّ النقد غدا من الضروري أن يقرأ ككتابة، على اعتبار أنّ النّاقد لا يُمكنه أن يكون بديلاً للقارئ في شيء)) [4].

وهنا ندخل في اشكالية من نوع خاص، إذ كيف يمكن ان نطالب النقد بأن يكون علما – وهو قد جاهد طويلا لكي يكتسب العلمية ولكي يصير علما – حاله حال العلوم الانسانية الاخرى، ومن ثم ندعي فنقول ان فلانا من النقاد يكتب بلغة نقدية 'شعرية'، أو ندعي بأن النص النقدي أصبح نصا موازيا للنص الأدبي، وأن سمات الخطاب النقدي هي جزء من سمات الخطاب الأدبي عموما، واذا كان الخطاب النقدي هو نوع من انواع الخطاب الادبي، بكل ميزاته التي ذكرناها، والتي من اهم سماتها الانزياح عن اللغة المعيارية، فكيف يمكن للنقد ان يتخذ طابع العلمية التي ينشدها؟. إن الذي لا مراء فيه إن النقد خطاب أدبي، ميدانه الأدب، ومهما حاولت النظريات التي يستمد منها مقولاته وإجراءاته ان تكتسب العلمية في الطرح، إلاّ أنها في مرجعيتها الأساس لا تبارح أن تكون فكرا فلسفيا أو اجتماعيا أو فكريا، يحاول هذا الفكر ان يعرض

---

(1) سؤال الكتابة ومستحيل العدم، عبد الملك مرتاض ، محور طقوس الكتابة السردية، بحث منشور ضمن كتاب الملتقى الدولي حول السرديات، أكتوبر 2003، الجزائر، المركز الجامعي: 3.

(2) التفكيك، عبد الله ابراهيم: 17.

(3) نقد وحقيقة، رولان بارت، ترجمة منذر عياشي: 103.

(4) تحليل الخطاب مقدمة للقارىء العربي، الدكتور عبد القادر سلامي، موقع ديوان العرب الألكتروني http://www.diwanalarab.com.

طروحاته بمنهجية علمية، لكن ميدانها الإجرائي هو النص أولا وآخرا أو ما يتعلق بـه مـن ظـواهر، ومادام ((النقد الادبي هو علم النص او هو علم الظاهرة الادبية، فقد يبدو استخدام مصطلح العلم في وصف النقد الادبي غريبا بعض الشيء، ويحتاج الى تسويغ ولا سيما ان النقد الادبي معياري، في حين أن العلم وصفي. إننا إذ نستخدم مصطلح العلم، في هذا المقام، نستخدمه وفي الذهن مصطلح العلوم الانسانية التي يشكل النقد الادبي حقلا من حقولها، ومن المعروف أن هذه العلوم لا تستطيع ان تضاهي العلوم التجريبية، في مسألة الدقة العلمية)) [1]. والحقيقة أن النقد يكتسب علميته مـن ناحية مهمة وهي كونه اجتهادات قائمة على مدارسة خطـاب أول هـو الـنص الأدبـي، فالنقـد هـو ((خلق خطاب حول خطاب متأسس، وعملية الخلق هذه في غاية الدقة، لأن الخطاب الثاني مطالب بأمرين: يجب أن ينفذ إلى دواخل الخطاب الأول 'النص الشعري' يفككه ويعيد تركيبه من ناحيـة ويحافظ في كل ذلك على خصوصيات ذلك الخطاب كحضور شعري متميز من ناحيـة أخـرى. ويتعلق الأمر الثاني بطبيعة تأسس الخطاب النقدي أيضا، لأنه لايعني مجـرد الإحاطـة بالظـاهرة المدروسة، وإنما يعني أنه يقوم بفهمها وتقييمها ثم يصنفها ويضعها داخل المدار الذي تسلكه الحركة الثقافية عموما)) [2]، وإذ يسعى الخطاب النقدي إلى أن يكون منتجـا فإنـه يحقـق علميتـه المطلوبـة، فضلا عن ان هذه العلميه تتحق باعتماده على مناهج علمية تحقق آلياتها الإجرائية، وتحقق نظرياتهـا العلمية، والتي وإن اعتمدت على مراجع فكرية أو فلسفية إلا أنها اعتمدت منطق العلـم وآلياتـه في تثبيت أركانها وتحقيق وجودها. ويحاول 'رولان بارت' أن يقـف موقـف الوسـط بـين علميـة النقـد وعدمها حين يقول ((ليس النقد هو العلم، فهذا يعالج المعاني، وذاك ينتجها، غير أن النقد يحتل مكانا وسطا بين العلم والقراءة. فهو يعطي الكلام المجرد لغة، ويعطي اللغة الأسطورية كلاما. وهي لغة صُنع العمل منها، وعليها تقوم المعالجة العلمية)) [3]، وعليه فسيبقى الخطاب النقدي خطابا أدبيا وإن استمد جوانب من العلمية في اجراءاته وطريقة عمله.

وهنا يجتهد محمد صابر عبيد في التبرير لإمكانيـة تحقيـق هـذه القـضية في سـياق تأكيـده أن إمكانية تحقيق ذلك تكون من خلال الرؤيـة الأسـلوبية للكاتـب، إذ ((إن ثلاثيـة الـنص والفـرادة والأسلوب هي المكوّن الأساس للرؤية الأسلوبية، وهي تميز نص عن نص، وفرادة عـن فـرادة،

---

(1) النقد العربي الحديث، مناهجه وقضاياه، سعد الدين كليب: 3.

(2) في بنية الشعر العربي المعاصر، محمد لطفي اليوسفي: 9.

(3) نقد وحقيقة، رولان بارت: 101.

وأسلوب عن أسلوب، على النحو الذي يطبع كل طراز كتابي بشبكة من الخصائص الأسلوبية التي يمكن من خلالها تأسيس تصوّر عن طريقة الكتابة ومنهجها ومن ثم رؤيتها)) [1].

نرى أن محمد صابر عبيد يكتب نقدا بلغة شعرية، وكنا قد قلنا فيما سبق أن جزءا مهما من شخصية الناقد قد استمدت خصائصها من كونه شاعرا مارس العملية الإبداعية وخبر أسرارها وطرقها، والقدماء قال قائلهم **((إنما يعرف الشعر من دفع الى مضايقه))** [2]، وهذه المعرفة تنعكس بصور متعددة على طبيعة ما يكتب المرء من كتابات حتى لو كانت تتسم تلك الكتابة بالعلمية، والنقد صار يُعرف بأنه علم من العلوم، كما إن اللغة تأخذ الكثير من خصائص صاحبها ومن نوعية مرجعياته ومن ينابيع تأثره، سواء قصد ذلك صاحبها ام لم يقصد، على الرغم من أن العملية النقدية هي عملية واعية، على صاحبها أن يكون مدركا تمام الإدراك طبيعة ما يقول، ويحدد بصورة حاسمة المنهج والطريقة والهدف من كتابته.

وبوعي من محمد صابر عبيد لحدود هذه القضية، وما على لغة النص النقدي أن تكون عليه من اجل أن تصبح هي الأخرى نصا، يقول: **((إذا كانت النصوص النقدية – كما تبدو للكثيرين – أضعف النصوص الأدبية في إمكانية تحقيق هذا المنجز الأسلوبي لصالحها، فنحن نعتقد أن بوسع الناقد الذي يهتم بهذا المفصل المركزي من مفاصل مشروعه النقدي، أن يشتغل على تمتين خصائص أسلوبيته الكتابية وتحقيق نتائج كبيرة على هذا الصعيد، لما يمكن أن تمنحه الكتابة النقدية من سبل خصبة وثرية يتعالى فيها النص على ذاته المجردة ويدخل في فضاء أسلوبي خاص، يتضاهى فيه مع النص الأدبي الذي يشتغل عليه ويتوازى معه أسلوبيا، بحيث لا يُقرأ النص النقدي بوصفه دليلا مجردا للنص الإبداعي بل يُقرأ بوصفه نصا جديدا، يقدم أنموذجه الخاص في الكتابة أولا ثم يفتح سبلا إضافية موسعة ومعمقة لقراءة النص الادبي الذي اشتغل عليه))** [3]، والسبب **((لأنّ ثمة إرتباطا أسلوبيا وثيقا بين حساسية القراءة وطبيعتها وكيفيتها من جهة، والتحصّل على نص نقدي يتمتع بقيمة أسلوبية عالية من جهة أخرى))** [4].

---

(1) عضوية الأداة الشعرية، محمد صابر عبيد: 14.

(2) محاضرات الأدباء ومحاورات البلغاء والشعراء ، الراغب الأصفهاني: 1 / 37.

(3) عضوية الأداة الشعرية، محمد صابر عبيد: 14.

(4) م ، ن: 15.

ولذلك جاز الحديث عن صفة مهمة من صفات لغة النقد اكتسبتها بالمجاورة مع النصوص الإبداعية، وهي 'اللغة الشعرية' للنص النقدي، المستمدة من فكرة مفادها أن النص النقدي ماعاد نصا محايدا، فالنقد ماعاد كلاما على كلام، كما يرى ابو حيان التوحيدي[1]، واختلّت فكرة أنه ((فعالية بينية وسطية))[2] يتوسط بين منتج النص وقارئه من أجل أن يوصل المعنى ويشرح الفكرة ويوضح المضمون، ويحدد مكامن الجودة ومسببات الرداءة فقط. بل هو لغة أخرى لها سماتها الفارقة ويتميز بذات خصائص النص الأدبي.

وجوابا على الإشكالية المتعلقة بكون النقد علما له أصوله ولغته الخاصة التي تمتاز بالدقة الموضوعية التي تتناسب مع طبيعة 'العلم' القائم على منهج له أصول محددة وثوابت قارّة، فإن محمد صابر عبيد يرفض هذه 'الدقة' المنسوبة الى لغة النقد ويقول **((من أخبرك بأن لغة المنهج دقيقة؟ وما معنى دقيقة؟ وكيف يمكن أن نتحرى هذه الدقة في خطاب إبداعي خلاّق متموج يشتغل في فضاء تخييلي يلغي مفهوم الدقة تماما، ربما تكون دلالة الدقة مفهومة منهجيا في منطقة النظرية فقط، حين تجتهد النظم والقوانين والقواعد في وضع ضوابط عملية للحدود والتصورات والآليات والأدوات. أما حين يتوغل الناقد في طبقات جسد النص فإن هذه الحدود والتصورات والآليات تتحول في يده الى عدة عمل تخضع للناقد خضوعا تاما وتأتمر بأمره، تسيرها رغبة الناقد ورؤيته وثقافته وحساسيته ومزاجه وكلها لا تؤمن بالدقة 'بالمعنى الحسابي الرياضي' وهي تستجيب لفيوضات العواطف والمشاعر والأفكار والقيم التي تضبط حركتها الثقافة والفكر والمعرفة والتجربة والخبرة، بحيث لا تتحول الى فيوضات منساحة بلا معنى ولا إنتاج، بل تتجلى من أجل أن تبلغ أسرار النص وتفضح مخبآته السحرية الثرية))**[3].

إذا ينسحب فهم محمد صابر عبيد للغة الشعرية على مايتنجه من نص نقدي، مادام وهو يمارس العملية النقدية مدرك تماما أنه إنما يكتب نصا آخر يراه موازيا لنص الأدب ولا يكاد يفارقه خصوصا في لغته الشعرية. فما مفهوم اللغة الشعرية عند محمد صابر عبيد؟.

ينطلق فهم الناقد وتحديده للشعرية من منطلقين، 'شعري ونقدي'، فالشعري هو الذي يؤمن بأن **((الشعر قول متعالٍ في اللغة، ذو امتياز خاص، أو انه نوع من خلق العالم باللغة، حسب**

---

(1) الإمتاع والمؤانسة، ابو حيان التوحيدي: 2 / 133.

(2) من الذي سرق النار خطرات في النقد والأدب، احسان عباس: 23.

(3) أحلام سارق الهواء، مواجهة حوارية مع محمد صابر عبيد، أحمد شهاب، مجلة الدستور ، 19 تموز 2013.

أدونيس، وَلاتتحقق هذه القوة والفعالية والنشاط الاستثنائي إلا من خلال الاستخدام الخاص للغة الذي يكون بدوره رؤية خاصة للعالم والأشياء، وتفسير آخر لها))[1]، أما النقدي فهو الذي يرى أنه ((لايأخذ البحث في شعرية القول شكله، إلا عبر الاشتغال على النص بوصفه بنية مستقلة بذاتها و حيز ينطوي على بياضــات وفراغات وتخترقه شقوق وفجوات، بحيث ان أي نظر نقدي لا يأخذ بنظر الاعتبار كلية النص وشموليته وظلاله، لايمكنه التوصل الى نتائج واضحة، وهذا النظر يجب أن يكون دقيقا متفحصا، مستوعبا لحركة المنظومات وفعاليتها خارج الحدود المألوفة))[2]، كما وأن ((الشعر هو الذي يخلق لغة جديدة تـتمخض عـن قـيم ومعطيـات وفعاليـات وانـشطة ورؤى وأخلاقيات لسانية مبتكرة وحديثة ذات طابع خاص وشديد الفرادة))[3] وهو ما يشكل أساس قوة الشعرنة التي تكون المرحلة الأولى من المراحل التي تستطيع فيها اللغة تجاوز المرجع المعجمي وتتفوق عليه، من أجل أن ((تتحول الى لغة ثانية، لغة ثانية بكل ما تعنيه حساسية الثانية من دلالة وجدة ومغايرة، لغة ثانية تناهض وتتحدى وتشاكس وتبتعد كثيرا عن حدود اللغـة الأولى وقياسـاتها ومألوفيتها وطبيعتها، منزاحة عنها ومنفتحة على فعاليات لسانية ذات قوة تعبيرية تتجاوز منطقة المرجع المعجمي، وتتجاوزه وتتفوق عليـه وتمـزق حـدوده))[4]، وتظـل متحفـزة وموضـوعة في الطوارئ وحافلة بالإنذار والتوقد، مستفزة ومتحدية ومراوغة، ورافضة لأشكال التحديد والمعقـول والمنطق والتناسب المقيد ((بين بداية انطلاق الدال ونهاية استقرار المدلول))[5]، فهي منفتحة على محتملات دلالية متعددة الى الدرجة التي يصبح معهـا ((الموروث المعجمي القار بعيدا جدا وسـلبيا بإزاء شعرية وضعها الجديد وطاقتهـا الحبلـى بالاحتمـال والقابلـة لمزيـد مـن القـراءة والحفـر والتأويل))[6]، وعندها فقط يمكن ان نصف اللغة بانها لغة شعرية، لها استقلاليتها ((العضوية المتينة والجوهرية داخل النشاط العام للنص))[7]. وهذه اللغة بهذا الشق النوعي جهـد محمـد صـابر في مواطن كثيرة ان تكون هي السائدة فيمـا كتـب مـن نقـد، يتجلـى ذلـك بـصورة أعمـق في خطـاب

---

(1) المتخيل الشعري، محمد صابر عبيد: 61.
(2) م ، ن: 61.
(3) عضوية الاداة الشعرية، محمد صابر عبيد: 67.
(4) م ، ن: 67.
(5) م ، ن: 68.
(6) م ، ن: 68.
(7) عضوية الاداة الشعرية، محمد صابر عبيد: 68.

المقدمات في كتبه النقدية، والتي في كثير من جوانبها كانت تطرح الرؤية العلمية والوظيفية والمنهجية والتعريفية للمقدمة بخطاب يتسم بقدر عال من الشعرية في لغته، وبتركيز عال من الجهد الأسلوبي المبذول في الصياغة اللغوية والتعبيرية، وهو أمر قد يراه البعض مخلا بالخصوصية النقدية التي يجب أن ينماز بها الخطاب النقدي وبالخصوص منه خطاب المقدمات الذي يجب ان يكون على قدر كبير من الوضوح والمباشرة لأنه المدخل الى الفهم، والمفتاح الأساس الذي من خلاله يدخل القارئ الى متن الكتاب وتتحدد فيها أسس القراءة القادمة.

يؤكد محمد صابر عبيد على سعة المجالات التي تتحقق بها شعرية القصيدة، فليس اللغة وحدها هي الكفيلة بجعل النص نصا شعريا، إنما هناك عناصر كثيرة أكد على امتلاكها طاقة الشعرية المضافة، التي تنجح القصيدة في استغلالها من أجل تحقيق شعريتها المرجوة، وباستقراء ما كتبه الناقد نستطيع تعداد الكثير من هذه العناصر:

1. شعرية الزهد اللغوي، حين يكثف الشاعر لغته لكي تأخذ أقل حيز من الورقة لكنها تنفتح على مساحة قراءة لا حدود لها في بياض التأويل، ((**إن اللغة الشعرية التي تشكل بنيتها على هذا الأساس استنادا الى هذه الرؤية تتجه صوب بناء بلاغة تكثيف تنشحن فيها الدوال بقدرات تعبيرية لا حدود لها، تنهض في تشكيل كونها الشعري على الاقتصاد الشديد في اللغة الى درجة الزهد، على أن لا يخل ذلك بالسلامة التعبيرية**))[1].
2. شعرية الواقع، حين ينجح الشاعر في بعث تجربته الحياتية وتحويلها الى عمل فني ينجح في رسم أبعاد التجربة من خلال استغلال الطاقة السيرذاتية في القصيدة إذ ((**تكتسب الأنا الشاعرة أهمية بالغة الخطورة في رسم مسار القصيدة الجديدة وتتجه الى ما يمكن أن نصطلح عليه بالقصيدة السيرذاتية، التي تنتمي انتماءً حاسما الى خصوصيات الأنا الشاعرة**))[2].
3. **شعرية المفارقة، إذ ((تكتنز قصيدة المفارقة بثراء شعري هائل إذا تمكن الشاعر من الإمساك الجمالي باللحظة الشعرية الخاطفة في تحوّلها من حال شعرية مهادنة إلى حال شعرية مفارقة))**[3]، وذلك بسبب أن المفارقة تعد ((**عنصرا تشكيليا فاعلا وأصيلا ومركزيا في الفنون عامة وفي الفن الشعري خاصة، لأنها تشحن التعبير بقوة إبلاغ فنية تنقل التلقي من حدود**

(1) العلامة الشعرية، محمد صابر عبيد: 101.

(2) العلامة الشعرية، محمد صابر عبيد: 150.

(3) م ، ن: 169.

الاستقبال المطمئن الى الاستقبال المفاجيء، على النحو الذي ينكسر فيه أفق توقع القارىء ويربك طمأنينة الاستقبال ويفتح التلقي على رؤية جديدة تجدد الحيوات المركزية في مستقبلات المتلقي وتنشطها، مما يجعلها قادرة على احتواء المفاجأة والإدهاش والإبهار التي تثيرها المفارقة في منطقة التلقي)) [1].

4. **شعرية التوالد النصي**، التي تعني عنده قدرة الشاعر على استغلال الطاقات الكامنة في الاستخدام المتنوع للأفعال والأسماء، والمرايا، والطاقة السردية المتنوعة، على إيهام المعنى والتأرجح به على مستويات مختلفة من أجل استمرارية النص وتأرجحه بين معان دلالية مختلفة تفتح المجال واسعا لطاقة التأويل على اكتشاف معان لانهائية في النص[2].
5. **شعرية المكان**، حين ينجح الشاعر بتحويل المكان من مجرد ظرف محتوٍ للناس والأشياء فـ **((للمكان بتجلياته ورموزه وعلاماته سحره الطاغي في القول الأدبي عموما والشعري خصوصا، إذ يمثل مرجعية مركزية وإحالة جوهرية، ولا سيما في تلك القصائد التي تنحو نحوا سيرذاتيا في إجراءاتها الشعرية التكوينية والتشكيلية. فالمكان محطة تنطوي على كثافة وجدانية وترميز عاطفي عالٍ بوصفها مركزا أصيلا ترعاه الذاكرة رعاية خاصة، وتؤلف حركيتها من خلال طاقاته على استنهاض نسق الذكريات وبعث ملامح السيرة))** [3].

ولو فتشنا ما كتب لوجدنا الكثير مما يدعم الكلام عن شعرية لغة محمد صابر عبيد النقدية، فهي لغة غزيرة غنية ثرة، محملة بالكثير من الدوال، منزاحة عن المعيار على قدر قد يبتعد كثيرا عن معيار العلمية المطلوبة لنص نقدي يروم الكشف والتوضيح والتفسير، وبتفاوت قد يختلف بمقدار انفعال الناقد مع النص وقدرته على إثارة الانفعال في داخل القاري الناقد، لذلك فلا يمكن الادعاء أن اللغة النقدية عنده هي شعرية في كل مستوياتها، وأن كل نص نقدي هو نص مواز للنص الأدبي، الا بمقدار ما تسمح به طبيعة اللغة نفسها بما تطرحه من قدرة إبداعية قادرة على المتاهي مع النص المنقود.

---

(1) م ، ن: 161 . وينظر: المتخيل الشعري، محمد صابر عبيد: 62 .

(2) ينظر: المتخيل الشعري: 67 – 71 ، وتنظر فيها تحليل الناقد لقصيدة "من مذكرات سيدة" للشاعر "ياسين طه حافظ" التي استغلت هذا الطاقة الشعرية.

(3) العلامة الشعرية، محمد صابر عبيد: 127 . وينظر: المتخيل الشعري: 72.

إنّ النص القادم يوضح كيف تتأرجح اللغة النقدية لمحمد صابر عبيد بين ان تكون علمية وهي تحاول أن تصف حال التعبير الشعري الحديث عند شاعر مهم مثل عز الدين المناصرة، وبين ان تكون انفعالية تحتفل بتوضيح هذه الحركية وتدافع عنها بحماسة وتوقد، يقول: ((**إن حركية التعبير الشعري تؤكد على نحو رمزي فاعلية النزعة الإنسانية في إشكالية المعنى الشعري وقوة الانعكاس المضاعِف لحركة الأشياء وديمومتها في مرايا الصورة، بحيث يتجلى الكلام الشعري تجليا شفافا وراء الضباب الخادع للغة، ويتراءى في التماعات المرايا الإيهامية بهيأة ظلال صورية ترشّح شكلها للأسر في مساق المتاح والمرئي، لكنها في الوقت ذاته تستخدم كل أساليب التمنّع من أجل أن تبقى بعيدة في قربها، وقريبة في بعدها، يراودها فضول القراءة بتجلياته الجريئة المتنوعة لينتظم في حركيتها مسترقا السمع برهافة إلى حنينها الجواني الأسر وهمسها الشفيف وبوحها المريب**))[1]، وقد تنخفض شعرية اللغة عن هذا المستوى لكنها تبقى في عمومها تقترب الى اللغة المنزاحة اكثر من اقترابها من اللغة المعيار، يقول: ((**قصيدة الشاعر ابراهيم نصر الله بهذا المعنى قصيدة أنوية بامتياز، لكنه في الوقت الذي يعمق ظلال الأنا ويجوهرها، ويخصّب ميكانزماتها، ويحرّض حيواتها، ويستفز أمكاناتها الباطنية، ويتقصد توترها ومغايرتها، على أصعدة تقاناتها وآلياتها كافة، فإنه يفتحها دفعة واحدة على الخارج لتصبح ملكا إجرائيا لكل قراءة جادة ومخلصة وصافية وعميقة، بحيث تتكشف عن قدرة هائلة للامتزاج والتماهي مع الذات القارئة نحو مصير إبداعي واحد**))[2]، إلا أن هذه اللغة قد ترتفع شعريتها الى درجة كبيرة جدا قد تقترب من ان تكون نصا إبداعيا منها الى ان تكون نصا نقديا مجردا، وخصوصا في مناطق معينة من التعبير يحلق الناقد فيها مع اللغة ولا يعود الحديث فيها عن تحليل نصي للأدب قدر كونه نصا آخر مضافا الى النص الأصل، وأكثر ما يتجلى ذلك حين يكون الحديث عن شعرائه الأثيرين أو عن الموضوعات الأثيرة لديه، يقول في حديثه عن المغامرة الجمالية وتعريفه لها ((**تشحذ المغامرة الجمالية آلياتها كلها لتخوض غمار التجربة النصية لكل نص شعري يخضع لحراثتها، تتحرك بحرية وديناميه ودهشه لاستفزاز البؤر، وتحريض المكامن، وحث المقاصد، وتثوير المعنى، واطلاق شموس التشكيل لتغمر الفضاء بسطوع الغواية وضياء**

(1) تاويل النص الشعري، محمد صابر عبيد: 7.

(2) تاويل النص الشعري، محمد صابر عبيد: 158.

الفرح، وليرتعش الجسد بأغاني الرغبة وهو يقرأ نصه بحواسه كافة، ناشرا شذرات المحبة على تلك السبل والدروب التي تؤدي الى الطريق الملتبسة المراوغة الساحرة للمنهج)) [1].

ويصف اللغةَ الشعريةَ بلغةٍ شعريةٍ أيضا، تتناسب مع مقام الحمد الذي يكيله للغة التي يريدها للشعر فيصف اللغة الشعرية بأنها **((هذه اللغة التي تتكشف أنوثتها عن فحولة فادحة ونادرة هي مطلب الشاعر الفارس الذي يشرع صدره للريح ويختطف برق الضوء، ولمع الإيقاع، وضربة اللون، بغارة واحدة))** [2]، أما حين يريد الناقد أن يعرّف الشاعر فلا مجال غير الشعر لتعريفه، وهذا النص من كتاب 'صوت الشاعر الحديث' هو قصيدة نثر أو يكاد أن يكون، وإن جاز لنا ان نقطع صورته الكتابية تقطيعا يشبه تقطيع قصيدة النثر لأمكننا إيراده على النحو الآتي:

الشاعر صوت يتجسد في الفضاء الخاص والعام
ضميرا حيّا
ووجدانا خصبا
عامرا بالثراء والتطلّع
ويمضي بإيقاعاته السمعية والبصرية والجسدية
مخترقا الحجب
ومتدخلا في أدق الشروط الجمالية لإنسانية البشر
في حلمهم المتواصل بحياة شعرية
ترنو الى عالم أكثر فرحا وأقل عتمة ..
يمتد صوت الشاعر منذ أول جملة شعرية انطلقت كالبركان
من فوهة اول شاعر
حتى هذا الفضاء
الذي يشحننا الآن
سمعا وبصرا وإحساسا
بصوت الشاعر الذي نسميه حديثا[3]

---

(1) المغامرة الجمالية للنص الشعري، محمد صابر عبيد: 5.

(2) العلامة الشعرية، محمد صابر عبيد: 9.

(3) صوت الشاعر الحديث، محمد صابر عبيد: 5.

وإذا ما أثير السؤال عن التعارض الذي قد يبدو بين هذه اللغة الشعرية في مجال النقد وبين الدعوات المتكررة للناقد بأن يكون النقد على قدر كبير من التماسك الأسلوبي والتعبيري والدلالي، والاقتصاد في اللغة والتركيز العالي على المنطلقات، وتكثيف الأفكار؟ فإن الناقد نفسه يستشف منطلق الجواب عن السؤال المفترض حين يحتم على الناقد أن يكون متسلحا بطاقة شعرية تكون عونا له على تقصي إشارات الشعر والتقاط العلامات على نحو يساعد على الفهم والتمثل والتحسس والقراءة النقدية المطلوبة، ويقرر على الصعيد الشخصي ((**أن هذه العلاقة التي أعدها هنا وبكثير من الجرأة جدلية، منحتني الحرية الواسعة المعززة بالحماسة والحب والإخلاص في شغلي النقدي ووفرت لي المتعة في البحث والكشف والاستنتاج، لأن الشاعر فيّ يبقى حاضرا بحدود تقديم المتعة والمساعدة والفائدة والدعم الجمالي من دون أن يفسد بهاء الحضور النقدي مطلقا**))[1].

لقد امتلك محمد صابر عبيد لغته الخاصة وطريقته المتفردة في التعبير والتفسير النقدي، التي قد تصل في أحيان كثيرة الى ان يعرفها قارؤها من اول لقاء له معها بما تمتلكه من خصائص وفرادة وتميز، الى الدرجة التي يمكن معها القول إنها 'لغة محمد صابر عبيد'، ولو شئنا التخصيص أكثر لقلنا إنها 'لغة صابرية'.

(1) عضوية الأداة الشعرية، محمد صابر عبيد: 12 – 13.

المبحث الثاني

القراءة النصية

من المعطيات الإيجابية، في التفكير النقدي المعاصر، وضع الأدب في مكانه من البنية الثقافية، وبيان دوره بوصفه عاملا مؤثرا في مسيرة الإنسان والمجتمع. والقراءة النقدية لا تقف عند تحليل النص الأدبي وتفسيره، بل تتجاوز ذلك إلى البحث عن صلب النص ومتنه، على ما يعضد رجحان التأويل الذي يتماشى مع روح العصر.

وبإزاء ما لحق النقد من التطور الحاصل نتيجة التطور في جميع وسائل المعرفة، وما أوجدته من منهجيات جديدة شكلت ثورة على صعيد الرؤية والتعامل الفكري والحضاري صار لزاما عليه أن يبدل نظرته السابقة التابعة لتراث نقدي محدود بالنظرة الجمالية اللفظية، وأن ينتقل من خط الإنطباعية والذاتية الى خط الفكر الأدبي الموضوعي والمنهجي الحديث، وأن يرتفع من مستوى التفكير الذاتي والإنطباعي المجرد الى مستوى فكري وفلسفي وهو يتناول قضايا الأدب، ذلك الأدب الذي ماعاد محصورا ومقيدا بأغراض محددة توارثها جيلا عن جيل، وأعاد الأدباء اجترار أفكارها وألفاظها اجترارا ممقوتا لايقدم رؤية ولا يخدم فكرة، ولا يساهم في تطور المجتمع ولا خدمة الفكر، ولا يرقى الى مستوى التبدلات التي أصابت البشرية فجرفت معها الكثير من المفاهيم والطرائق القديمة وازاحتها من خارطة الفكر الفعال على الساحة، ومن هنا فقد تبدل الكثير من صيغ التعامل وطرائق التفكير وأسلوبية التناول وطريقة الطرح النقدي، بل تبدلت الغاية الرئيسة للنقد، ليصبح لا مجرد تحليل وتفسير للأدب بل يهدف الى بلورة رؤية فكرية وثقافية تستهدف إنشاء وعي أدبي ونقدي يخدم عملية التطور ذاتها ويساهم مساهمة فاعلة في الدفع إلى أمام، وليكون فاعلا بدل ان يكون منفعلا، وليصبح قائدا بعد ان كان تابعا ولاحقا.

لقد جاءت المناهج الحداثية بفتح جديد يقوم على مبدأ ان يكون النص هو المبتدأ والمنتهى، وأن الأساس في عملية القراءة يقوم على ما يقدمه النص من مفاهيم وأفكار، والطريقة التي تم من خلالها تقديم هذه المضامين والأفكار، ولذلك وُجد السبيل أمام وصف هذه المناهج بأنها مناهج نصية لأن اهتمامها الأساس يكاد أن يكون منحصرا بالنص وحده دون غيره من عوامل خارجية لاتغني معرفتها وتناولها شيئا في عملية التحليل والقراءة النصية، ولذلك قيل ((إن صفة الأدبية

لاتحصل إلا في صلتها بالنص المؤسس لعلاقات بين الكلمات المكوّنة له. هذه العلاقات هي التي تُكسب النص قيمة أدبية)) [1].

ولذلك فقد جعلت هذه المناهج النصَ ميدانها الذي تنطلق منه وهي تجوس العملية الأدبية وتباشرها، منظّرة ومحلّلة، متجاوزة بذلك إرثا نقديا كبيرا كان النص فيه وثيقة تاريخية أو فنية أو جمالية، او جميعها معا، فجاءت طروحاتها ثورة منهجية فتحت آفاقاً رحبة ومساحة شاسعة للعمل النقدي.

ومهما يكن من حديث عن تعامل مناهج الحداثة مع النص فقط "النص ولا شيء غير النص" فإن واقع الحال يؤكد ان دراسة من هذا النوع، وطريقة هذا ديدنها محفوفة بقدر لا بأس به من المشاكل، فمعلوم أن البنيوية كانت خير نموذج للدراسة النصية البحتة التي وصلت الى حد التطرف والغلو في مقاربة النصوص دون الأخذ بعين الاعتبار أي شيء آخر خارجه، و**((عندما اقتصرت البنيوية الشكلية على تحليل النص وحده، دون الرجوع إلى مراجعه النفسية لدى مبدعه، أو ظروفه الاجتماعية، وجدت نفسها أمام الباب المسدود، بسبب هذه الانغلاقية، فحاولت البحث عن مسارب جديدة تخلّصها من مأزقها هذا، فوجدت في البنيوية التكوينية أو "التوليدية" بغيتها، كما وجدت في البنيوية الجذرية أو "النفسية" مسرباً ثانياً، وفي البنيوية السيميائية مسرباً ثالثاً، على الرغم من أن كل مسرب من هذه الثلاثة أصبح اتجاهاً نقدياً مستقلاً بنفسه، فيما بعد))** [2]، إذاً عادت البنيوية الى رشدها في آخر الأمر وخففت من غلواء النظر الى النص مجردا من كل ماعداه، لكن ترسخت الفكرة النصية التي تنظر للنص على أنه هو الأهم مما سواه من عناصر وهو الحقيق بأن يبذل الناقد فيه جهده الأكبر.

معلوم **((ان النقد يعتمد النص موضوعا له، فالنقد نص لكنه يشتغل على نص آخر. والشغل على نص آخر يعني اولا وقبل كل شيء قراءة هذا النص ومعرفته، ليس من نص نقدي بدون نص مقروء))** [3]، ولذلك يبرز ما يسمى "القراءة النصية" التي تنشغل بالنص، لا نقول وحده دون سواه، لكن من خلال تعامله معه على أنه هو الأساس البارز الذي يُلتفت إليه، فضلا عن أن **((نوعية الموقف النقدي الذي انطلقت منه المواجهة للنص المنقود فكرية عقلانية، وهي منهجية**

---

(1) النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، محمد ناصر العجيمي: 89.

(2) تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة، محمد عزام: 225.

(3) الراوي الموقع والشكل، يمنى العيد: 14.

تستند إليها القراءة في عملية التحسس الفني والتذوق الجمالي، وهي تعتمد على التفكير الموضوعي العقلاني لاستجلاء قيم الإبداع الأدبي. وللكشف عن حقيقة الأبعاد والمضامين الخلفية التي ترتبط حكمها بالعمل الأدبي، باعتباره جماليا ذا مرتكز إنساني ومدلول تاريخي مصيري، بالإضافة إلى قيمته الفنية والجمالية الخالصة)) [1]، التي يحاول المنهج النصي أن يفك مغاليقها ويؤشر جمالياتها من خلال استنطاق نصوصها، إذ ((يُعتبر العمل الأدبي بالنسبة الى هذا النقد، أولا وقبل كل شيء، نظاما للأدلة signes، وأكدت المناهج النقدية القريبة العهد حداثتها عن طريق العودة الى النص، ربما لم يقم النقد بأي شيء، وهو لايستطيع القيام بشيء، ما لم يقرر – مع ما ينطوي عليه هذه الإقرار – اعتبار العمل الأدبي، أو أي جزء منه، نصا قبل كل شيء، أي نسيجا من التشكيلات figures ينعقد فيه زمن الكاتب الذي يكتب أو حياته كما يُقال وزمن القارىء الذي يقرأه، ويتشابكان في هذا الوسط الغريب الذي هو الصفحة والكتاب)) [2] شرط ان يكون الناقد متسلحا بالمعرفة الحقة التي تؤهله لهذه الممارسة الواعية والتي من خلالها لا يكون متعاملا مع نص الأدب فحسب بل مع نص المعرفة الفاعلة التي تنطلق من الأدب كي تحقق رؤيتها وتطرح مساهمتها في مسيرة الفكر، من خلال معرفته الواعية بحدود مهمته ومعرفته الحقة بالمادة التي يتعامل بها ومعها، فصار لزاما عليه امتلاك ما يمكن تسميته بـ'وعي نصي' يتعامل من خلاله مع النصوص موضوع القراءة، ((والوعي النصّي: هو وعي الناقد في تعامله مع النص الشعري، أو انطلاقًا من فهمه إياه، بأنه يتعامل مع نص له أبعاد شكلية وتقاليد فنية خاصة، وصادر عن ذات أخرى 'ذات الشاعر' واعية وبالضرورة بهذه التقاليد وتلك الأبعاد)) [3]، فضلا عن أن الوعي النصي ((هو الذي يكشف عن تمايز ناقد عن ناقد آخر في قراءة نص ما، وذلك بمدى قدرة الناقد على الدخول في حوارات مع قراءات أخرى للنص نفسه، بالإضافة إلى وعيه بأبعاد النص وتقاليده)) [4].

إن هناك قراءات تنهض من أعماق النص الأدبي من خلال ستراتيجيتها الإجرائية التي تعتمد فيها معايير وممارسات فنية وذوقية، حيث تحاول هذه القراءات استنطاق النص عبر التقاط شفراته السرية، وتحليل بواعثه وأهدافه، وتقييم حقيقته الإبداعية، وتلك فقط هي التي يمكن تسميتها

(1) النقد وإشكالية القراءة النصية، مصطفى بلمشري ، موقع الحرية الألكتروني http://alhourriah.org.

(2) النقد النصي، جيزيل فالانسي، ضمن كتاب مدخل الى مناهج النقد الأدبي، مجموعة من الكتّاب: 167.

(3) مفهوم الوعي النصّي في النقد الأدبي، دراسات ومراجعات نقدية، حسن البنا عز الدين: 2.

(4) م ، ن: 3.

بالقراءة النصية، والمنهج الذي يمكن القول عنه بأنه 'المنهج النصي' في دراسة الأدب، فليس كل قراءة تنطلق من النص يمكن وصفها قراءة نصية وحتى لو اتبعت المناهج الحداثية النصية في إجراءاتها التطبيقية، ما لم تمتلك وعيها النصي المندغم مع إجراءاتها التطبيقية وطرائقها التعبيرية.

يقوم المنهج النصي عند محمد صابر عبيد على ركائز مهمة تتحقق من خلالها ملامح طريقته النقدية في تعامله مع القراءة النصية، وتقوم هذه الركائز على مبادئ محددة تنطلق اولا من محاولة جعل النص هو محور القراءة الأساس، حين يمتلك النص من الطاقة التعبيرية والحمولة الفكرية ما يؤهله لأن يكون محلا للقراءة الناقدة، والاجتهاد في إيجاد جهاز اصطلاحي خاص يقوم على حمل أعباء القراءة بما يتواءم مع طبيعة الرؤية والفكرة التي يروم الناقد إيصالها من خلال استنطاق النصوص، كما وتقوم على أساس اختيار المنهج الملائم الذي يتواءم مع طبيعة النص والقادر على فك مغلقاته وبسط رموزه أمام القارئ، فضلا على الاجتهاد الكبير في جعل العمل النقدي عملا نابعا من الرؤية الشخصية والتفرد الواعي بحدود القدرة الذاتية على التميز الخاص المنفرد عما سواه من اشتغالات نقدية ((**إذ إن الشخصية هنا تعني اللجوء إلي أشدّ المناطق تميّزا وتفردا وخصوصية، والعمل الواعي علي رفعها من مستوي الشخصانية المنكفئة علي ذاتيتها إلي الانفتاح علي الوجه الشخصي الذي يعبر بالضرورة عن الملامح والسمات والخصائص، وهو ما يمكن أن نعدّه بكل يسر وسهولة المنهج الذي يرتبط حصرا بمشغل الناقد**))[1]، سواء اكان على صعيد الرؤية أم على صعيد الإجراء أم على صعيد اللغة، وفي هذا الملمح الأخير يؤكد الناقد على أن التفرد الذي يتمتع به على صعيد اللغة جعل معه من الممكن الحديث عن لغة نقدية متفردة جاز تسميتها بـ '**اللغة الصابرية**'[2].

ومن هنا جاء تركيز محمد صابر عبيد على ما ركزت عليه البنيوية وهو '**الوجود الخاص للنص**'، وهو ((**الذي يدفع المحلل الى الكشف عن الجوهر الداخل نصي في بنيته العميقة، فالتشكيل الداخلي لذاتية النص الأدبي هو نقطة انطلاقه اعتمادا على وحدة التجربة الشاملة والمستقلة، على النحو الذي يجعل النظر النقدي الداخل – شعري النصّي فرصة استعراضية لإظهار أمكاناته الجمالية**))[3]، وهنا يؤكد محمد صابر عبيد على طبيعة رؤيته ومنهجية رؤيته للنصوص الإبداعية في

---

(1) قراءة في المشغل النقدي للناقد محمد صابر عبيد، د. فاتن عبد الجبار جواد جريدة الزمان، بتاريخ 7 / 7 / 2010.

(2) سبقت الإشارة الى هذه التسمية في المبحث السابق.

(3) المغامرة الجمالية للنص الشعري، محمد صابر عبيد: 53.

سياق عمله النقدي، فيقول ((**رؤيتي النقدية عموماً هي رؤية حداثية، تتعامل مع الأجناس والظواهر والنصوص على أساس خصوصياتها من جهة، وعلى أساس المنهج النصّي الذي أستخدمه داخل هذه الرؤية، والذي لا يتلبّث على نحو كلّي داخل فكرة النصوصية، بل يُخضِع هذه النصوصية لذوقي ومزاجي وثقافتي وحساسيتي ولغتي النقدية، وعلى هذا فإن المنهج هو مجموعة الأدوات والآليات التي تخضع لهذا الذوق والمزاج والثقافة والحساسية، وليس العكس، في السبيل إلى تأسيس ملامح أسلوبية خاصة في الممارسة النقدية على صعيد الإجراء خاصة**))[1]، ذلك الإجراء الذي انعكس تماما في منهجية محمد صابر عبيد مؤسسا ملامحه الخاصة في التعامل النصي مع الأدب المنقود والتي كما سبق وأن ذكرنا تتعامل مع النص كأساس للانطلاق الى تأشير المعنى المعرفي الذي يريد الناقد من النص ان يحمله.

---

(1) لقاء مع محمد صابر عبيد أجراه اسماعيل البويحياوي، مجلة ثقاب قوسين، الخميس 24 / 3 / 2011.

المبحث الثالث

البعد الجماليّ

ترتبط القيمة الجمالية للجميل في الحياة بمظاهر عدة منها ما هو راجع الى السلوك الحسن والمريح، ومنها ماهو راجع الى المظهر الحسي للكائن الذي يعني مقدارا معيّنا من التناسق والانسجام الذين يثيران الراحةَ والاطمئنان في النفس. وهو في الفن يعني تأكيدَ الفنان على كل ما هو جميل، وتجسيده عبر الصورة الفنية الحية **((ومهمّةُ الناقد أن يستخرجَ قيمةَ الجميلِ هذه من النص، ويحدّد ملامحها، وكيفيّتها، ثم ينتقل إلى تقويم الجميل عبر تحوّله من المفهومْ إلى القيمةْ، وما يُصاحِب ذلك من تحوّلات على صعيد النص))** [1].

لكن النقد العربي بالغ في احايين كثيرة في طبيعة توجهه النقدي بين اعتبار القيم الشكلية هي العنصر المهم والأبرز في تحديد القيمة الجمالية للأدب، وبين اعتبار المضامين الفكرية والأيديولوجية هي العناصر المشكلة للقيمة الجمالية، وتعسّفَ هذان الاتجاهان كثيرا في تطرفهما في الرؤية بين هذه وتلك. ويرى بعض النقاد أن النقد الذي ركز بحثه في القضايا الجمالية والفنية ظهر كرد فعل على الاستخدام المفرط للأدب في المجال الأخلاقي، أو ضداً على تأكيد الماركسيين على القيم الاجتماعية، أو تأكيد النفسانيين على عصابية الكتّاب[2]، وقد حملت هذه الرؤية أو الطريقة النقدية قدرا كبيرا من المبالغة حين ركزت فقط على الجوانب الجمالية حين اعتبرت القوانين الداخلية للأدب كافية وحدها لتفسير الظواهر الأدبية، وهو امر يجافي حقيقة الأدب القاضية بكون المعنى هو المحرك للإبداع فيه، بما يثيره من انفعالات وأحاسيس يستمد الأديب من آثارها مادته الأولية في التعبير **((وقد سار كثير من النقاد على هذا النهج منذ القديم حين احتفوا بما أحدثه أبو نواس من تأثير في التقاليد الفنية، ولم يبالوا بنوع الأغراض التي كان يطرقها، ولا بمواقفه التي عبر عنها في ما تناوله من قضايا))** [3].

---

(1) دراسات جمالية نصية في الشعر السعودي الحديث، عبد الله خلف العساف: 14.

(2) ينظر: مقالات في النقد الأدبي، ابراهيم حمادة: 66.

(3) الجمالي والواقعي في نقدنا الأدبي الحديث، عصام محمد الشنطي: 28.

وحين حاول النقد العربي تجاوز هذه الإشكالية في سياق التوفيق ما بين القضايا الجمالية والفنية من جهة وبين المضمون من جهة اخرى، خرج بنتائج لم يكن موفقا في الكثير منها، إنْ على صعيد النظرية أم على صعيد التطبيق، ففي الكثير من جوانبه كان غالبا ما ((**يتعامل مع النصوص القديمة على أنها شكلٌ ومحتوى منفصلين عن بعضهما بعضاً، فهو يتحدّث عن المحتوى في مكان، ويتحدث عن الشكل في مكان آخر. ومعروفٌ أنّ جمال الشيء – بما في ذلك الفن والأدب – لا يبدو واضحا إلاّ عبر تكامله وتفاعل أجزائه. ويكمنُ تأثيرُ الشعر القديم وجماله، أو أي شكل من أشكال الشعر في تكامله. فنحن حين نُصغي إلى قصيدة قديمة لا نُصغي إلى محتواها وحدَه، أو شكلها وحده، وإنّما إلى تفاعل الاثنين معاً. وينسحب هذا الكلام على الإبداع الحديث**))[1].

إن المنهج الفني الجمالي يقوم على إبراز القيم الفنية الجمالية في الأدب وهو بطبيعته أقرب المناهج النقدية الى روح الادب والنقد الادبي إذ يواجه العمل الادبي بالقواعد والأصول الفنية المباشرة وينظر في نوعه الفني وقيمه الشعورية والتعبيرية ومدى انطباقها على الاصول الفنية لهذا النوع، وقد يلخص خصائص الادب الفنية من خلال اعماله ((**ويعتمد هذا المنهج أولاً على التأثر الذاتي للناقد ولكنه يعتمد ثانية على عناصر موضوعية وعلى اصول فنية لها حظ من الاستقرار فهو منهج ذاتي موضوعي وهو اقرب المناهج إلى طبيعة الادب وطبيعة الفنون على وجه العموم**))[2].

يرى محمد صابر عبيد أن تدخلات الفكر المنهجي الحديث قد أغنت البحث النقدي، وتمكن من الوصول الى نتائج باهرة على صعيد إدراك البعد الجمالي للنصوص الإبداعية، بسبب أن المنظور البنيوي نفسه يسعى الى البحث عن البواطن المخفية للنصوص وكشفها وبعث قيمتها الجمالية وإبرازها للعيان فطالما أن العمل الفني في رؤيته العامة إبداع ذو وظيفة جمالية ((**فإن المنظور البنيوي يسعى الى الكشف عن التشكيل الداخل – شعري، وهو البؤرة المكونة والباعثة للقيمة الجمالية التي ينطوي عليها النص ويختزنها في طبقاته وطيّاته، وإذا كان – بول فاليري – يرى أنه لا يوجد معنى حقيقي للنص فإن ذلك يشير الى وجود معنى غير حقيقي يمكننا تسميته بالمعنى الجمالي الذي يحقق شعرية النص ويفتحه على أفق غير محدود**))[3]، كما وأن التركيز البنيوي على الوجود الخاص للنص هو الذي يبيح للمحلل النقدي البحث عن البنى العميقة من خلال التشكيل

---

(1) دراسات جمالية نصية في الشعر السعودي الحديث، عبد الله خلف العساف: 20.

(2) النقد الأدبي أصوله ومناهجه، سيد قطب: 129.

(3) المغامرة الجمالية للنص الشعري، محمد صابر عبيد: 53.

الداخلي للنص، فالبحث في التشكيل الداخل – شعري هو الكفيل باستعراض إمكانات النص الجمالية، ((**ولا ريب أن 'التذوق الجمالي' المتمثل في القراءة الواعية للنصوص هو المنطلق الأساسي للحكم النقدي عليها**)) [1].

وقد وُظِّف المنهج اللغوي، كأداة تساعده على اكتناه جماليات النصوص في حدود لغتها، ويُقصد بالمنهج اللغوي: ((**المنهج الذي ينطلق من الرؤية النصية في دراسة العمل الأدبي، ويتعامل مع مفاهيم الرموز والأساطير المبثوثة في السياق اللغوي**)) [2]، فالدراسة الجمالية للشعر تنطلق أولا من اللغة، المكون الأساس للشعر، وهذه الدراسة تقوم على مبادئ النقد اللغوي الذي دخل الى الدراسات النقدية العربية الحديثة في مرحلة نهاية الخمسينيات وبداية الستينيات، التي كان روادها الأوائل قد عُنوا بإدخال هذا المنهج الى النقد العربي، متأثرين بما ورد عند اركان حركة النقد الجديد في أوروبا اواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين [3] المتأثرة هي أيضا بأقوال الشاعر 'مالارميه' الذي يرى ((**أن الشعر لا يكتب بالأفكار وإنما يكتب بالكلمات**)) [4].

وعلى هذا الصعيد فإن محمد صابر عبيد يريد من اللغة ان تتوافر على اكبر قدر ممكن من الرقي بما يحقق لها القدرة على الوصول الى اعلى مراحل صفائها وخلوها من الشوائب من اجل انقاذها مما قد يعتورها من زيف وخداع ومراوغة تسحق إمكاناتها الشعرية وتحيلها الى نثر باهت، وهي مرحلة يسميها الناقد بـ '**صوفية اللغة**'، وتلك مهمة الشاعر الذي يستخدم هذه اللغة الشعرية الجديدة ويحاول الوصول اليها من خلال عملية تنقيبية عن كل ما هو جميل داخل اللغة لأن ((**الحفر داخل جوهر اللغة يتيح فرصة كبيرة لاكتشاف إمكاناتها الاستثنائية وقابليتها على إظهار مواطن الثراء والفتنة فيها، ليتمكن الشاعر من التوصل الى أقصى إفادة من مرونة المفردة المكتوبة بمستوييها الأيقوني والرمزي**)) [5]، فإذا امتلك الشاعر الوعي النظري بحدود ما يقوم به تمكن حينئذ من حرية التصرف باللغة على وفق ما يناسب حرارة تجربته وعمقها ((**وهذا التلاحم الحي بين حرية التصرف**

---

(1) الخطيئة والتكفير، عبد الله الغذامي: 89.

(2) تجليات المنهج اللغوي عند مصطفى ناصف، نصيرة مصابحية، مجلة ديوان العرب، 14 تموز 2010، موقعها على النت http://www.diwanalarab.com.

(3) ينظر: النقد الأدبي العربي المعاصر وتأثره بالمناهج الغربية 'دراسة وتحليل'، حسن مجيدي و سيد محمد احمد نيا، مجلة إضاءات نقدية، س 2، ع 8، ص 103.

(4) مفاهيم نقدية، رينيه ويليك: 347.

(5) مرايا التخييل الشعري، محمد صابر عبيد: 18.

باللغة ووعي هذه الحرية، هو الذي ينهض بمهمة توجيه اللغة نحو وظائف إبداعية جديدة خارج سياج الوظائف التقليدية السائدة والمكرورة)) [1]، ويرى أن الشعر هو الميدان الأرقى لاكتشاف كنز اللغة كونه الميدان الذي يتيح الإمكانات لهذا الاكتشاف غير المحدود، فتكون ((اللغة هنا مفلترة، منقاة، مصفاة، ولود، لغة جديدة مصممة لمداهمة جميع الحواس واختراق أساليبها العفوية البدائية في الاستقبال والتلقي، لغة تتجلى في طفولة مشربة بالعافية وحرية غير مشروطة، حيث تكون الكثافة والعمق والسهولة والثراء والصفاء على أشده، لغة صوفية تحاكي على نوع ما لغة النصوص الأولى في الشرق القديم حيث كانت الكتابة حرة متمردة على أي تحديد أو تجنيس أو تصنيف)) [2]، في عودة يدعو اليها الناقد الى بكارة اللغة الأولى او طفولتها النقية والتي يصفها بأنها 'كنز اللغة' ((والشاعر الذي يعثر على نفسه باكتشاف كنز اللغة هذا لن يكون امامه الا تنفيذ أقصى رغباته وطموحاته وأحلامه في اللعب باللغة بنشوة ولذة خارقتين، ذلك أن اللعب باللغة هنا هو جوهر العمل الأدبي وأساس فاعليته الحضارية القادرة على الفعل والتغيير)) [3]، وهذه الفكرة عاد إليها الناقد مرارا وتكرارا في تأكيدٍ على أهميتها وجوهريتها في العمل الشعري، ليس على صعيد لغته فحسب إنما على صعيد بنائه وتقاناته وصوره وجوهره، بل على صعيد متلقيه أيضا، إذ ((إن الشعر – بناءً ولغة وإيقاعا وصورة – هو في جوهره لعبة لغة، تكون قادرة في إجراءاتها الميدانية على أن ترغم المتلقي ليكون جزءا فاعلا منها لكي تستكمل اللعبة شروط نجاحها)) [4].

وإذا ماغادرنا اللغة وبحثنا عن العناصر الجمالية الأخرى في القصيدة، فسنجد الناقد يؤكد على ان القصيدة الجديدة قد حققت جمالياتها وجدتها في سياق آليات اشتغالها النوعي الجديد القائم على مرتكزات مفتوحه سمحت لها بأن تدخل في منعطف جديد ومغاير للسائد، استحقت من خلال فعلها أن تُسمى 'ماكنة كتابة جديدة'، هذه الماكنة تشتغل على جماليات نوعها الإبداعي من خلال عوامل جمالية عدة مخالفة للسياق المألوف، فتصبح الكتابة الجديدة ((بحث وتجربة وممارسة تفضي الى وضع شعري مغاير ينتج جماليات نوعية مغايرة)) [5] كون هذه الماكنة تعمل بأوسع مساحة

---

(1) م ، ن: 19.

(2) م ، ن: 19.

(3) م ، ن: 19.

(4) العلامة الشعرية، محمد صابر عبيد: 161.

(5) مرايا التخييل الشعري، محمد صابر عبيد: 20.

من الحرية وتتمكن من ((انتاج صور صادمة للذوق ومشاكسة للميول بوصفها مختصة بالجزء الغاطس من العصر والجزء الخفي من الروح، صور جوهر العصر والروح في أنموذج مشترك واحد)) [1]، ولكي تحقق هذا المنجز الاستثنائي فإنها تستفيد ((من تقنيات الفنون المجاورة، ولا سيما عناصر الحكاية وتقنيات السرد والإخراج والتوليف والمونتاج وغيرها، كما تفيد في الوقت عينه من قابليات الحلم على اكتشاف واستلهام فوضى وتناقضات الداخل)) [2].

ولا شك في أنّ في التقانات الشعرية عناصر جمالية وفريدة في تشكيل جمالية القصيدة وإبرازها لما تمتلكه من قدرات ذاتية يستطيع الشاعر توظيفها لخدمة النص وتأطير مقوماته الجمالية، ولقد توسع الناقد كثيرا في بحثه عن تقانات القصيدة التي اكتسبت جماليتها من استغلال مختلف الإمكانات المتاحة سواءً ما تعلّق منها بقضايا الشكل أو قضايا المضمون، وفي كتاب مخصص لتقانات القصيدة الجديده ' **العلامة الشعرية قراءات في تقانات القصيدة الجديدة** ' نجد الناقد يستقرىء الكثير من القصائد الحديثة ' **الجديدة** ' لكي يؤشر عناصر جمالياتها التقانية ودرجة نجاحها في استغلال طاقة هذه التقانات، وإذا شئنا الاختصار قلنا ان هذه القصيدة الجديدة لها ميزات تقانية خاصة أهلتها لأن تكتسب صفة ' **الجدّة** '، لتصبح صفة من صفاتها البارزة، لا على أساس امتلاك القصيدة لكل هذه التقانات دفعة واحدة، وإنما على أساس نجاح كل قصيدة في توظيف إحداها أو عدد منها في متنها النصي. أما العناصر التقانية التي تميزت بها هذه القصيدة التي يحددها محمد صابر عبيد، فيراها:

1 - **أنها قصيدة مرآوية**: أي أنها تعتمد المرآة في نقل تجربتها، حيث **((تنهض ' المرآة ' – بوصفها آلة عاكسة ومضاعِفة ذات حساسية إيروسية خاصة – بإنتاج علامتها الشعرية عبر إشراكها في سخونة هذه الحفلة التنكرية التي تقيمها اللغة الشعرية في جسد القصيدة، وتتمظهر علامتها تمظهرا متوترا مشدودا الى موقعها النصي ووظيفتها الشعرية عبر الإحالة على التصور الذهني وترحيل فضول التلقي الى الماوراء، أو عبر صدم بصرية المشهد المرئي الحاد في مباشرته وتمثله، والصريح في دعوته وإغوائه))** [3].

2 – **انها وفي الكثير من نماذجها التفتت الى القصيدة الرعوية**، وبدأت تستنهض طاقاتها الفنية من خلال استيحاء المكامن التعبيرية الثرة التي تتيحها تلك القصيدة، فصارت تعتمد تقانات

---

(1) م ، ن: 20.

(2) م ، ن: 20.

(3) العلامة الشعرية، محمد صابر عبيد: 10.

جمالية تشكيلية تستنهض الصوتي في الكتابي والدلالي في التشكيلي، وخصوصا في 'القصيدة الرعوية'[1]، إذ تمثلت أنموذجها التقاني من خلال نقل صورتها الواقعية الى نموذج تشكيلي، فإذا اعتمدت مثلا تقانة 'التكرار' فلأن ((**التكرار بطبيعته تقانة لافتة في الحياة الرعوية بحكم محدودية الفضاء الرعوي وضيقه وانحسار مفرداته، بحيث يكون اللجوء الى التكرار عادة وسياقا وضرورة لملء الفراغ وإشغال الزمن الممتد وإشباع المكان المقيّد**)) [2]، كما وأنها تثري الإيقاع السمعي وتخصّب شعرية الصوت، حين تستعيض عما هو بصري بما هو سمعي، وقصيدة '**ديوان غزل قديم**' للشاعر عبد الزهرة زكي، حين يعمق هذه التقانات الصوتية في القصيدة الرعوية فإنه يقدم ((**بتجلياته العشقية الطاغية عزاءً جميلا ورومانسيا لفقدان الإيقاع البصري وحضور الإيقاع السمعي بديلا تويضيا له وسابقا عليه، وفي ذلك عودة 'حواسية' على رعوية ما**)) [3].

3 – **إنها قصيدة نبوءة ورؤيا** إذ يرى محمد صابر عبيد ان الشعر قد ارتبط بالموت ارتباطا جدليا على المستويات كافة، ولذلك فـ ((**ربما كان فرويد على حق في نظرته الى الفن بوصفه تعويضا عن فقدان معيّن واستكمال إيهامي لنقص حيوي**)) [4]، ولذلك جاء اهتمام الناقد بالقصائد التي تحتوي على نبوءة ما، وخصوصا ما تعلق منها بالموت، وقد جاءت معالجته لقصيدة الشاعر '**احمد آدم**' '**رحلة أخيرة**' تجسيدا لهذه القناعة التي رأى فيه أنه ((**آخر أنبياء الموت من الشعراء حتى الآن**)) [5]،

---

(1) أول من ابتكرها هو الشاعر اليوناني 'ثيوكريتوس'، ويدل مصطلح الرعويات بمفهومه الضيق على نوع من الأدب يشمل الشعر والنثر والمسرحية، اشتقت تسميته من الشخصيات الفاعلة في العمل الفني 'راعي، راعية' ويرتبط مكانيا بريف متخيل يعيش الناس فيه حياة مثالية، تتلى فيها الأناشيد التي ((مرة تصور لنا المباريات الغنائية التي يتسابق فيها الرعاة ويتساجلون بالحانهم العذبة، ومرة تسوتلي علينا بتصوير العواطف الجياشة والانفعالات القوية، ومرة اخرى تصف لنا عيد الحصاد الذي يحتفل فيه الريفيون ويرددون فيه الأغاني والأناشيد)) شعر الرعاة، دكتور محمد صقر خفاجه:33. لكن ((الشعر الرعوي في معناه الشامل هو شيء أكبر من أن يكون جنساً أدبياً وحسب، إنه الحاجة لترميم تصدعات الحياة. ويمكن المجازفة بالقول إن كل شعر يتقصد الاحتفاء بقيم الجمال والعدل والحرية، ويعبر عن الرغبة المشتعلة في السلام والسكينة والطبيعة ومدح الإنسان، بما هو كينونة وجودية راقية، وزخرفة الحياة بالخضرة الدائمة، ونشيد الحب الأبدي هو شعر رعوي)) ، ثنائية المرأة والحياة في مجموعة 'نايات القصيدة غزالات الروح' للشاعرة أميمة ابراهيم، حسان الجودي، جريدة العروبة، تصدر عن مؤسسة الوحدة للدراسات والنشر، حمص، 11/ 4/ 2013.

(2) العلامة الشعرية، محمد صابر عبيد: 20.

(3) م ، ن: 26.

(4) م ، ن: 27.

(5) م ، ن: 27.

فقد تنبأ وعلى نحو غريب بيوم موته في هذه القصيدة، بل إنه يؤكد أن نبوءات الشاعر لم تكن في هذه القصيدة فحسب، بل اشتملت على عدد من قصائد ديوانه "دواخل" الذي حفل ((**بتجليات الموت وانعطافاته وإشاراته وإلماحاته على نحو طاغ ومثير يكاد يوقف الحركة، ويصادر مضاجع الدوال، ويستفز الصور، ويحبط الروى**)) [1]، ولم يتوقف بحثه في قصائد النبوءة عند احمد آدم بل إن شعراء آخرين كذلك كانوا متنبئين مثله بهذه الساعة الرهيبة، كالشاعر محمد القيسي، فقد ((**حفل شعر القيسي بالموت أضعاف أضعاف احتفاله بالحياة، وكأن الموت هو الموضوع الشعري الأول له**)) [2]، وكانت الضربة الكبرى للنبوءة الشعرية عند القيسي حينما يحدد أن موعد موته سيكون بعد عشرين عاما، وقد تحققت هذه النبوءة بعد عشرين عاما بالتمام[3].

يمثل كتاب "**جماليات القصيدة العربية الحديثة**" مثالا ساطعا للقراءة الجمالية عند محمد صابر عبيد، فالكتاب اعتمد تمام الاعتماد على المعطيات النصية التي تعرضها القصائد المختارة وما تعرضه من معطيات فنية وفكرية يقتنص الناقد حدودها ويستقرىء خصائصها من خلال تقديم هذه المعطيات وعرض السمات الفارقة للجماليات التي تحتويها القصيدة العربية. صحيح إن الناقد يصرح ويوضح قدرا من التجربة الحياتية للشاعر صاحب القصيدة، لكن بالقدر الذي يرى أنه يخدم فكرة القصيدة وينير درب القراءة، لكن الثناء عند محمد صابر عبيد يبقى على ما يقوله الشعر لا على حياة الشاعر. وانشغلت الدراسة كلها بالبحث عن آليات ومكامن الجمال في القصيدة العربية التي وجدت القراءة انها تتحقق في العديد من القضايا الشكلية والمضمونية أو الأسلوبية، مستخدما فاعلية التأويل التي تمنح النصوص بعدها المخفي وتستجلب أسرار جمالياتها الظاهرة والباطنة، ولذلك تنوعت اختيارات الناقد وتعددت من خلال تعدد العناصر الجمالية المنجزة في القصائد المختلفة.

كانت غاية القراءة النصية هي البحث في العناصر التي حققت جمالية القصيدة العربية من خلال انتخاب نماذج تطرح هذه العناصر وتؤكد القيم الفنية فيها، مستقرءاً كل قصيدة متنخبة بما تؤديه من دور في تحقيق هذه الجمالية، وقد تنوعت وتعددت هذه العناصر واختلفت باختلاف الدور الذي تؤديه، ويمكن إرجاعها بحسب الناقد الى العناصر الآتية:

---

(1) م ، ن:30.

(2) سيمياء الموت، تأويل الرؤيا الشعرية، قراءة في تجربة محمد القيسي: 45.

(3) م ، ن: 65.

1- **تداخل الفنون**[1]:

وقد انتخب "نزار قباني" في ديوانه "الرسم بالكلمات" أنموذجا بارزا لهذه القضية المهمة التي نقلت القصيدة العربية نقلة بارزة وأعطتها دفعا قويا في تبني عناصر جمالية جديدة مضافة حققتها.

وإذا كانت قضية تداخل الفنون لاتقتصر فقط على استغلال قدرة اللون التعبيرية على إضافة زخم جديد للقصيدة – كما عند نزار قباني هنا – فإنها من المسائل المهمة التي التفت اليها النقد العربي وحظيت باهتمام نقدي نظرا لما يمثله هذا التداخل من تجديد مهم في تشكيلية القصيدة، وتتناول فنونا عديدة نجحت القصيدة في استغلال طاقاتها من أجل الوصول بقدرتها التعبيرية والجمالية الى مستويات جديدة، كالفنون الجميلة؛ مثل الرسم والسينما والمسرح بطاقته الحوارية، والفنون المجاورة للشعر كالرواية والقصة ومختلف أنواع السرد، وقد علل محمد صابر عبيد هذا التداخل الحاصل بأن ((**التطورات التي حصلت في جوهر المعارف الحديثة كافة ألقت بظلالها المحرجة على المعرفة التخييلية وفي مقدمتها الشعر، الذي راح يطوّر إمكاناته التشكيلية على النحو الذي يكون بوسعه مجاراة ما يحصل حوله، فانفتح في سبيل أساس من سبل تطوير ادواته التعبيرية على الفنون المجاورة لينهل من تقاناتها ما يتفق ورؤياه، وما يعزز طاقاته التشكيلية الشعرية**))[2]، ويرى بعض الباحثين أن تداخل الفنون في القصيدة العربية كان على ((**شاكلتين، لسانية تخص فنون الأدب المجاورة للشعر، ولا لسانية – إن صح التعبير – تخص الفنون البصرية، وكلاهما يظهر تداخله عبر مستويين من مستويات النص الشعري، الأول مستوى الإفادة المباشرة، كما في استثمار البنى السردية والحوار المسرحي في الحالة الأولى للتداخل، واستثمار الصورة والهيئات البصرية في الثانية**))[3].

وعلى الصعيد اللوني فإن الناقد كان قد حدد أن القيمة الفنية والتعبيرية للون تتدخل في معطيات سايكولوجية وفسلجية وتتداخل في تشكيل قدرة الخطاب على التوصيل فـ ((**جوهر اللون بوصفه مقتربا جماليا خالصا يتأسس من خلال خبرة سايكولوجية قائمة على أساس فسلجي، ويؤثر عمليا تأثيرا مهما في توجيه شكل الخطاب، وتعزز فعاليته المرآوية المشهد الشعري بقيم جمالية جديدة تزيد من مستويات فاعليته الفنية والتعبيرية، وتضاعف من حجم حضوره المؤثر في منطقة الاستجابة**

---

(1) ينظر: جماليات القصيدة العربية الحديثة، محمد صابر عبيد: 11.

(2) رؤيا الحداثة الشعرية، محمد صابر عبيد: 195.

(3) تداخل الفنون في القصيدة العراقية الحديثة، دراسة في شعر مابعد الستينيات، كريم شغيدل 11.

والتلقي))[1]، ومن هذه القناعة يرى الناقد ان اللون عند "نزار قباني" لايشكل مجرد وسيلة جمالية في الشعر، بل هي فلسفة تبتعد عن كونها مجرد نزعة تشكيلية ((بل ترتبط ارتباطا وثيقا بمشغله الشعري، فضلا عن تدخلها في موقفه من الحياة والأشياء، وصلة ذلك بوضعه الإنساني الشعري))[2]، ولذلك جاء ديوان "الرسم بالكلمات" ((حافلا بكل ما يجعل من نزار قباني قصيدة ملونة، يتحرك على مساحة الورقة كأنه يتحرك على مساحة لوحة إذ لايفرق المتلقي وهو يبني جسور التواصل مع قصائده بين سطح ورقة أو سطح لوحة، بكل مايقدمه ذلك من دهشة وإيقاع لوني ويخلق حالة تلق فريدة قد لا يوفرها نص آخر))[3]. ولا يقتصر اهتمام الناقد على قضية تداخل الفنون عند هذه الدراسة فقط، إنما قد اولاها الاهتمام في مختلف الدراسات والكتب، وحظي شعراء كثر بدراسة المعطيات اللونية في شعرهم مثل "السياب وفدوى طوقان ويوسف الصائغ ومحمد السرغيني وسعد الحميدين وعيسى حسن الياسري وراشد عيسى وعلي الحسيني ومحمد حلمي وحسين السماهيجي وفيصل جاسم وحسب الشيخ جعفر وقاسم حداد وعبد الرحمن طهمازي ومحمد الخالدي وساجده الموسوي واحمد العواضي وعبدالكريم الناعم وآمال الزهاوي وعبد الوهاب البياتي وخليل حاوي وحميد سعيد وعبد العزيز المقالح وسامي مهدي وصلاح عبد الصبور ورشدي العامل ومحمود درويش وعلوي الهاشمي وغسان حنا وكمال سبتي وزاهر الجيزاني وبشرى البستاني وعبد الرزاق عبد الواحد ومزيد البرغوثي وعز الدين المناصرة ومحمد جميل شلش وزهير ابو شايب وسلام كاظم وكاظم الحجاج وخالد علي مصطفى وعلي جعفر العلاق ومحمد زينو شومان ومعد الجبوري ومحمد علاء الدين عبد المولى وعيسى الشيخ حسن ورعد عبد القادر"[4]، وكانت الغاية من إيراد هذا العدد من أسماء الشعراء تبيان أهمية اللون ومدى انتشار استغلال قدرته الفنية والتعبيرية في الشعر، ومدى اهتمام الناقد بهذه القضية ضمن دائرة التحديد الجمالية في الشعر.

وتأتي مسألة استغلال طاقة السرد في الشعر كمسألة أخرى من مسائل تداخل الفنون، وقد تناولها الناقد بتفصيل مهم عند "جبرا ابراهيم جبرا" لسببين رئيسين، الأول أن جبرا شاعر ناقد له

---

(1) مرايا التخييل الشعري، محمد صابر عبيد: 223.

(2) جماليات القصيدة العربية الحديثة، محمد صابر عبيد: 11.

(3) م ، ن: 13.

(4) ينظر: مرايا التخييل الشعري، محمد صابر عبيد: 223 – 270.

طروحاته النقدية المهمة على صعيد تشكيل الحداثة الشعرية العربية، وبقي وفيا لآرائه النقدية الـتي انعكست على منتجه الإبداعي سواء ما كان منه شعرا ام نثـرا، وفي مجـال الـشعر فـإن شـعر جـبرا **((ينطلق من مهمة كونية – إنسانية تنشد التغيير، فهو قلب للمفاهيم الموروثة وفتح لأرض جديدة .. ذلك أن الشعر في نظر جبرا يتجاوز حدود التعبير الرومانسي عن المشاعر والعواطف ليصل الى حدود الكشف، وبهذا فإن مهمات الشعر تنفتح على آفاق جديدة ومهمات اخطر أبعد كثيرا من حدود الغناء واللعب باللغة، لتحسن تصوير التجارب وتتمكن من استيعاب حجـم العواطـف العاملة في المشهد، لأن الشاعر الجدد – المغاير إذا تمكن من المشاركة في تجديد اللغة، فإن ذلك يعني مشاركته الفعلية في تجديد الرؤية وتجديد الحياة))** [(1)]، أما الآخر فإن طروحات جبرا النقدية في مجال السرد، وكونه روائيا وقاصا فضلا عن كونه شاعرا، قد انعكس كثيرا على منتجه الشعري من خلال استيعاب القابلية السردية لديه على حمل الطاقة الـشعرية، وطـرح هـذه القابليـة الـسردية في سـياق الشعر **((أمر ينطوي على أسلوبية جديدة في الكتابة الشعرية، تستعين بمعطى مهم جدا من معطيات السرد مستعيضة به عن الخصائص النوعية التقليدية في الشعر العربي التي تندحر في قصيدة النثر، وممولة الفضاء الشعري الجديد بطاقات هائلة، لما في ينابيع السرد من ثراء وخصوبة وعمق، تدعم القول الشعري بإمكانات لم تكن تحظى بها في تجربته النوعية السابقة))** [(2)].

2- جماليات الاستخدام الرمزيّ:

حظي الرمز باهتمام كبير في القصيدة العربية الحديثة، وكان معينا ثـرا لكـثير مـن الـشعراء الذين استغلوا طاقاته وإمكاناته التعبيرية وشحنته الدلالية في تمويـل قـصائدهم، وقـد أصـبح الرمـز ظاهرة فنية أساسية من ظواهر القصيدة الحديثـة ((**ولربما كان الرمز مـن التقنيـات الفنيـة المـشذبة للصخب الغنائيّ**)) [(3)]، ولا غرابة في أن يستخدم الشاعر الرموز والأساطير في شـعره، ((**فالعلاقـة القديمة بينهما وبين الشعر ترشح لهذا الاستخدام، وتدل عندئذ على بصيرة كافية بطبيعة الـشعر والتعبير الشعري**)) [(4)] ولكن يرى الناقد أنه بمرور الزمن وكثرة الاستعمال ((**تعرضت وظيفة الرمز**

---

(1) جماليات القصيدة العربية الحديثة، محمد صابر عبيد: 25.

(2) م ، ن: 26.

(3) الرمز في شعر السياب، مناف جلال عبد المطلب: 14.

(4) الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، عز الدين اسماعيل: 195.

في القصيدة العربية الحديثة الى جملة تحولات، تصدع فيه شكل الرمز، وخسر جزءا كبيرا من مساحة حضوره التقليدية، بعد هيمنة استمرت مدة طويلة أطول كثيرا مما يجب وانعكست بالتالي سلبا على معطيات التطور الشعري لهذه القصيدة)) [1]، الا أن عددا من الشعراء – يسميهم شعراء المقدمة – استطاع ان يجعل من الممكن اعادة النظر في مستويات حضور الرمز وفاعليته الوظيفية، ويرى الناقد ان الشاعر 'خليل الخوري' أحد هؤلاء الشعراء، ويعزو السبب في ذلك الى عاملين، هما مرونة الوعي عند هؤلاء الشعراء، وتحوّل الرمز على أيديهم ((من هدف ستراتيجي شعري، يمثل العمود الفقري لهيكلية البناء الفني في القصيدة، الى آلية تثوير وتنشيط مكيفة مظللة داخل منظومة آليات التشكيل الشعري)) [2]، وأن طريقة الاشتغال الرمزي الناجح عند هذا الشاعر كانت ((بأداء وظيفي مزدوج – الأول 'محيطي' يشتغل على خلق الفضاء، والثاني 'بؤري' يشتغل على بعث الدلالة، من أجل الإسهام الحاسم في إنتاج شعرية القصيدة)) [3]، وينتخب الناقد من شعر خليل الخوري قصيدة 'وخطير هو البحر' من أجل جعلها ميدانا للقراءة باعتبارها من أفضل النماذج في هذا الباب. يرى الناقد أن بناء القصيدة الفني قد تساوق تماما مع فلسفة القصيدة وأطروحاتها الشعرية، فالقصيدة قسمت على مقاطع عدّة ((يتعشق كل مقطع بسابقه ولاحقه بطريقة متداخلة .. ويتمركز كل مقطع في بؤرته تمركزا دائريا تصغر حلقاته شيئا فشيئا باتجاه المركز، كما إن القصيدة تتمركز في فضاء بؤري أيضا إذ تتحول قوة الحضور في التمركز الى تخصيب للدلالة المحتملة)) [4]، وحين يفكك الناقد عناصر القصيدة ودلالاتها ونظام تركيبها اللغوي والبنائي والإيقاعي يخلص الى أن جميعها تعاضدت من أجل الوصول الى الاستخدام الرمزي الأمثل مادام ((الرمز وعاء دلالي يعتمد في صياغة تشكيله على نسيج المادة الدلالية وطبيعتها اللغوية ودرجة كثافتها الإيقاعية)) [5].

---

(1) جماليات القصيدة العربية الحديثة، محمد صابر عبيد: 43.

(2) م ، ن: 43.

(3) م ، ن: 43.

(4) جماليات القصيدة العربية الحديثة، محمد صابر عبيد: 44.

(5) م ، ن: 46.

3- استغلال طاقة السرد:

ويعود الناقد في قراءة أخرى للقصيدة نفسها الى تبيان أهمية البناء الفني والإستفادة من معطيات الفنون الأخرى "السرد، والتشكيل، والمونتاج السينمائي" في سبيل فتح الرمز البؤري "البحر" على شبكة رموز تتفرع منه وتكتسب حمولتها الشعرية من إشعاعه، فعلى الصعيد السردي فقد قامت القصيدة على تعاقبية دور "الراوي السردي" فيها بين أن يكون "الراوي الواصف" وهو ((يؤسس بانوراما المشهد عبر ملاحقة الرمز البؤري "البحر" من الداخل، والكشف عن حالاته وتحولاته، وما ينتجه ذلك من نسق بنائي ينسج شبكته الدلالية بوعي محدد مصمم، ويستعين بزخم فعلي هائل لدعم النظام الحركي في بانوراما المشهد وإسناده بحيوية وفاعلية أكبر)) [1]، وبين أن يكون "الراوي السارد" ((وهو يؤرخ للرمز ومشهده بلسان الحكاية، الذي يستخدم اسلوب السيرة في الترتيب المنطقي لنمو احداث الرمز) [2])، وهنا يحدد الناقد ملمحا آخر جماليا ينجح الشاعر في استغلاله حين يستغل الطاقة السردية في تفجير قدرة الرمز الإيحائية.

4- اعتمادها البناء المقطعي:

إذ يرى فيه أنه ((أحد أهم نماذج البناء الفني في القصيدة الحديثة ومن أوسعها انتشارا)) [3]، خصوصا حينما تفرض هذا البناء ضرورات فنية كالتي في قصيدة "شيخوختان" للشاعر "خيري منصور"، التي تتحدث عن شيخوختين لرجل وامرأة [4]، كان كلا منهما قطبا يحمل مستوى ما من العلاقات والقيم والإنجازات التي تقابل القطب الثاني، فكان لذلك لا بد من استغلال هذه الخاصية البنائية في تشكّل القصيدة.

ولم يتوقف الأمر عند هذه البنائية المقطعية الثنائية، انما تشمل مختلف البنى الأخرى التي استخدمتها القصيدة الحديثة واستغلتها في سبيل إغناء تجربتها الفنية، وهي بحسب ما يحددها الناقد تشمل نظام البناء العام ومدى استجابته للتجربة الفنية [5]، وبنية الهامش حين تقدمه القصيدة من

---

(1) م ، ن: 57.

(2) م ، ن: 57.

(3) جماليات القصيدة العربية الحديثة، محمد صابر عبيد: 71.

(4) ينظر: م ، ن: 71.

(5) ينظر: م ، ن: 93.

أجل مساعدة المتلقي على الولوج الى جوهر النصوص والحفر فيها على أساس أنها مفاتيح مضافة تسهم في فتح مغاليق النص[1]، بنية الضمير ومدى قدرته على فتح حركة الفعل الشعرية الى الاستمرارية في الفتح والكشف حين يستمد منه الفعل الشعري شرعية الحماس والإنجاز[2]، وغيرها من البنى الأخرى التي تشكل بمجموعها سمات وسمت القصيدة العربية الحديثة فاستغلتها بمستويات مختلفة من النجاح لتحقق من خلالها غاية نجاحها الفني ومحققة بعدها شرطها الجمالي المطلوب.

5- استغلال العلاقة المترابطة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية:

وهذا الموضوع كان قد تناوله محمد صابر عبيد بتفصيل كبير في كتابه- اطروحة الدكتوراه- "**القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الايقاعية**"، بتوسع كبير، ويعود هنا ليؤكد على مكامن اخرى للبنية الإيقاعية لا تتحدد فقط بالإيقاع بالمفهوم الموسيقي، إنما باستغلال عناصر اخرى تشكل إيقاعات مختلفة تبرز فيها جماليات القصيدة العربية عادا إياها عناصر ايقاعية جديدة، ربما فيه قدر من المفاجأة أن تحسب هذا العناصر والتشكيلات من الإيقاع، لكن قراءة متأنية في القراءة النقدية تكشف أن لهذه العناصر قدرة على إضفاء إيقاعية ما على القصيدة، رأى الناقد فيها عناصر جمالية مكملة، كالانحراف الإيقاعي في البنية الأسلوبية[3]، وشعرية الجملة الاعتراضية[4]، وسلطة اللون وعلاقته بالدلالة والإيقاع[5]، والتقفية وقيمتها الدلالية[6]، وفعالية التمركز الصوتي[7].

وهذه هي أهم الملامح التي يرى محمد صابر عبيد أنها ميزت القصيدة الجديدة على صعيد تشكلها الجمالي إذ حاولت هذه القصيدة استغلاله من اجل تحقيق جماليتها، إن لم يكن بجميع تلك العناصر فبالقدر المتاح والمستطاع منها.

---

(1) ينظر: م ، ن: 96.

(2) ينظر: م ، ن: 98.

(3) ينظر: جماليات القصيدة العربية الحديثة، محمد صابر عبيد: 123.

(4) ينظر: م ، ن: 128.

(5) ينظر: م ، ن: 132.

(6) ينظر: م ، ن: 136.

(7) ينظر: م ، ن: 139.

المبحث الرابع

التجديد الشعريّ وقضاياه

يرى محمد صابر عبيد أن التطور الذي لحق القصيدة العربية على صعيد 'الشكل' كان تطورا لازما، وضرورة حتمية فرضته ضرورات التخلص من قيد الشكل الصارم للقصيدة العربية وما صار يمثله من قيد عائق لحرية التعبير عن التجربة، وفي استقرائه للتطور الذي مرت فيه الشعرية العربية بدءً من التطورات البسيطة التي لحقت القصيدة العمودية، وصولا الى التطور الأقرب للحاضر المتمثل بقصيدة النثر يرى أن التطور قد استغرق فترة زمنية طويلة جدا لم يصب القصيدة العربية خلالها كبير تطوّر او تجديد خلا ما أتاحته المساحة الحرة الوحيدة في الشكل العمودي من إمكانية استغلال 'الزحافات والعلل' التي هي ((**أثمن ماترك لنا العروضيون، إذ إنها مساحة خصبة وعميقة، وإذا ما استثمرت استثمارا واعيا ذا حساسية جمالية عالية فإن ذلك سيتمخض عن معطيات إيقاعية ثرة، فضلا عن معطيات اخرى دلالية وعلامية**))[1] وما سواه فإنه قيد وسلطة فنية صارمة ومقياسا موسيقيا لايقبل الخلل استنامت إليه الذائقة العربية مدة طويلة جدا، وكان من نتائج التمسك الصارم بها وبقواعدها وقوانينها أن ((**راح ضحية انعدام الوعي الفني بهذه القواعد والقوانين الآف الشعراء ممن اعتقدوا أن مجرد الالتزام بها يصنع شعرا**))[2]، ولم يستطع أن يبدع داخل هذا القيد الشكلي سوى الشعراء الكبار الذين ((**تمكنوا بذكاء استثنائي وحساسية مرآوية عالية من استثمار مكونات هذا الكنز وتوظيفه بصورة أكدت عبقريتهم الشعرية**))[3]، وتجلى هذا الإبداع في رأيه في كم محدود من تراثهم الشعري الذي كان من التفرد والتميز الى الحد الذي كرّس عبقريتهم الشعرية، وما سواه من نتاجهم فإنه يندرج تحت المتن الشعري العام، ولم يحدث التغيير الحقيقي الا في فترة الأربعينيات من القرن العشرين حين ولادة نمط جديد من التعبير الشعري، ومن هنا فإن التغيير الذي تمثل بتقديم الشكل الجديد على يد الرواد الأوائل '**السياب، نازك، البياتي،**

---

(1) مرايا التخييل الشعري، محمد صابر عبيد: 10.

(2) م ، ن: 10.

(3) م ، ن: 1 .

الحيدري" وغيرهم يعدّه الناقد ((فجراً جديداً)) [1] بزغ على القصيدة العربية، ومن ثم لم يعد مهما أن نسمية بأي مصطلح كان، فهو يقبل مجموع التسميات التي أطلقت عليه "الشعر الحر، القصيدة الحرة، قصيدة التفعيلة" فقد نختلف على التسمية لكننا نتفق على انها "ثورة" ((قربت الشاعر كثيرا من التحرر والانتماء الكلي الى نداء الأعماق الشعري، ومنحه حرية التكيّف مع الشكل المناسب المتماهي مع خواص التجربة الشعرية وحساسيتها)) [2]، وطوّر الشعرية العربية على نحو معمق وواسع واختزل صوت الزمن ما أمكن ذلك، ولكنه ومع مرور الزمن، ((استنفد الكثير من خصبه وثرائه في خمسين سنة تقريبا هي عمر هذا الشكل، وأصبح الآن عاجزا في الكثير من مفاصله عن استمرارية العطاء والتدفق بالألق نفسه والشعرية نفسها، بعد أن أعطى خلال سني عمره المضيئة أعظم الإنجازات الشعرية وأكثرها إبهاراً)) [3]، فكأنها سنّة التطور والتبدل التي تصيب الأشياء والأفكار، التي لا محيد عنها، وهنا ما يلفت النظر في ظاهرة الشعر الحر هو السرعة التي تم فيها هذا التغيّر.

ويرى أن القصيدة الحرة على الرغم مما وفرته من حرية موسيقية أتاحت توسيع مجال التعبير عن التجربة، إلا إنها وفي الوقت نفسه مازالت "شكلاً" مؤسسا على تقاليد وأعراف وقوانين تضبط خصائصه الشكلية وتحكمها، وتجد دائما من يضيق ذرعا بضغط تقاليدها وصلابة قوانينها، وباحثا عن حرية مطلقة تخلو من أية قيود، فلذلك بحث الشعراء عن مساحة أبعد مما تدعو إليه القصيدة الحرة فدخلوا منطقة ((اللاشكل)) [4] كما يسميها الناقد، وأوجدوا ما صار يُعرف بـ "قصيدة النثر" التي فرضت نفسها وتسميتها ((على مشهد الشعرية العربية واستقطبت جيوشا من الشعراء اندرجوا في مسيرتها وحمل لوائها. ولم يعد الآن ثمة خلاف على الحضور أو المصطلح بعد أن اضحت اليوم المنطقة اكثر إضاءة وصخبا في المشهد الشعري العربي، مستثمرة في ذلك خواصها الحرة، فضلاً عن المصير الذي آلت إليه القصيدة الحرة)) [5]، ووصل الامر الى أن ((لم تعد قصيدة النثر بوصفها شكلا شعريا مكرسا بحاجة الى اعتراف، لأنها فرضت انموذجها وأصبحت واقعا

(1) مرايا التخييل الشعري، محمد صابر عبيد: 11.

(2) م ، ن: 12.

(3) م ، ن: 13.

(4) م ، ن: 13.

(5) مرايا التخييل الشعري، محمد صابر عبيد: 13.

شعريا مهيمنا وشاسع الإجراء والحضور والتداول))[1]، بل إن المستقبل في مسيرة الشعرية العربية _ كما يقرر الناقد _ هو لهذا الشكل الشعري بسبب استقطابها عددا كبيرا من الشعراء العرب، بل ان الأجيال الجديدة تبنته على نحو شامل وواسع ((وهذا الاستقطاب المذهل ... يعني أشياء كثيرة، وسيحقق انجازات كبيرة على يد أصحاب المواهب الحقيقية طبعا))[2]، وهذه المواهب الحقيقية هي التي ستبقى كي تحمل أعباء مسيرة التطوير وإثبات الوجود ((إذ من بين جيوش الشعراء الذين يكتبون هذه القصيدة لا يتبقى إلا أعداد قليلة، هي الأعداد نفسها التي تتلبث في كل عصر شعري عربي، في حين تطحن محرقة الشعرية العربية آلافا مؤلفة من المواهب المتوسطة والضعيفة التي تتكرر في العصور كلها وعلى أعتاب الأشكال كلها))[3].

وفيما سبق نجد محمد صابر عبيد مؤمنا بحتمية التطور ومدافعا عن مسيرة التغيير التي أصابت الشعر العربي، وهو وإن كان يتحدث عن الشعراء بصيغة الغائب ويصفهم بـ "الباحثين عن اللاشكل" أو "شعراء هذه المغامرة الشكلية"، لكن سياق كلامه يوضح موقفه الموافق لكل التغيير والمدافع عن فعالية التجريب والتجديد الى الدرجة التي يقر فيها بقوله ((ولا شك في أن الشكل الشعري الذي ينجح في تأسيس قوانينه الخاصة التي يُحتكم إليها نقديا يصلح لوصفه بـ "قصيدة"))[4].

وللناقد مواقفه التي يدعم فيها التجديد والتي يصرح فيها بأن هذا السبيل لامجال للوقوف بوجهه او الحد منه، ولا بد من مجاراته ومحاولة فهم سننه وقوانينه التي يسير عليها من اجل فهم هذه السيرورة كي لا تخرج عن اطار السيطرة النقدية الواعية.

إن تناول محمد صابر عبيد للقضايا البنائية في القصيدة الجديدة لايختلف كثيرا عما هو متداول من القضايا المطروحة في الساحة النقدية، انها عناصر البناء الفني ذاتها التي درجت عليها الدراسات النقدية، لكنها هنا عند الناقد متناوَلة من زاوية مغايرة عما هو مألوف من دراسات نقدية فنية لعناصر القصيدة، انها ضمن رؤية صارت هنا أرحب وأشمل، رؤية ترى أن تحقيق فرادة القصيدة الجديدة وشعريتها بتثوير هذه العناصر وتجديدها وجدة استخدامها وتغيير زاوية التعاطي

---

(1) الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر، محمد صابر عبيد: 14.

(2) مرايا التخييل الشعري، محمد صابر عبيد: 15.

(3) م ، ن: 15.

(4) م ، ن: 14.

معها، لتصبح لا كأنها حالة طارئة عليها وإنما هي جزء لا يتجزأ منها، يسايرها ويتماهي معها ولا يرضى بأن يحتل معها مرتبة أقل منها. وقد أفرد كتابا كاملا حاول فيه تلمس التجديد في القديم نفسه، فالأدوات التي اعتمد عليها الشعر هي ذاتها لكنها الآن ضمن رؤية جديدة تحقق للشعرية العربية جدتها المطلوبة، والناقد نفسه يقر أن ما تناوله من عضويات القصيدة الجديدة قد يبدو لناظره تقليديا، لكنه يؤكد أن طريقة التناول ((**ذهبت نحو تشخيص هذه العضويات في القصيدة الجديدة بأسلوبية تعتمد النص الشعري أساسا حاسما للنظر، من دون الاعتماد على قناعات كرست الرؤية الى هذه العضويات بوصفها عناصر مقدرة على القصيدة ولابد من حضورها بشكل او بآخر**)) [1]، وبناءً عليه فإن هذه الادوات، الجديدة القديمة، هي أيضا تحقق وتضيف الى القصيدة شعريتها المرجوة. وهذه الادوات أو العضويات، فضلا عن اللغة، فهي عضوية البناء والصورة والموسيقى.

فالبناء عند الناقد، هو ذات النموذج المتعارف عليه من عناصر البناء نفسها التي تمت دراستها ضمن الإطار العام للنقد، التي تختلف باختلاف طبيعة رؤية كل منهج، ولكنها في عمومها ترى أن بناء القصيدة يتحقق من خلال مكونات اربعة هي ((**اللغة والموسيقى والصورة والموضوع**)) [2]، الا ان الناقد ينظر للبناء من وجهة نظر تهتم بهذه العناصر، مع ما يضيفه إليها من طريقة عمل يرى انها هي الكفيلة بأن تحقق للقصيدة شعريتها، فهو يشترط ان تكون ((**العلاقة بين البناء والتجربة علاقة جدلية، لأن أي خلل يعتمد اغلاق حالة التكافؤ والتوازن بينهما من شأنه أن يجعل نمو العملية الإبداعية ناقصا**)) [3]، وذلك يتحقق من خلال ((**حركة القصيدة وطريقة تكوينها وعلاقة أجزائها ببعضها، والأصوات الداخلية فيها، أهي متقابلة أم متتابعة، أم مجتمعة حول بؤرة واحدة، ثم صورها طبيعة الصور وأعادها، وتراكب هذه الصور، وهي كلها من عناصر الشكل في القصيدة الحديثة**)) [4]، ولكي تحقق القصيدة الجديدة شعريتها فعليها ((**حشد أكبر قدر ممكن من**

---

(1) عضوية الأداة الشعرية، محمد صابر عبيد: 24.

(2) بناء القصيدة الفني في النقد العربي القديم والمعاصر، مرشد الزبيدي: 25.

(3) عضوية الأداة الشعرية، محمد صابر عبيد: 29.

(4) م ، ن: 30.

نماذج البناء والتكوين والتشكيل، بشرط توافر حالة الانسجام التام والتلاقي في معطيات البناء المتعددة، فضلا على التلاؤم مع خصوصية كل تجربة في كل قصيدة وعند كل شاعر)) [1].

أما الموسيقى فإن الناقد قد أوغل في البحث عن مختلف عناصرها ومضامينها في دراسات عديدة لعل في مقدمتها رسالته للدكتوراه "**القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية**" فقد كانت فاتحة للدراسة في هذا المجال.

يقرّ محمد صابر عبيد بوجود علاقة جدلية تربط بين موضوع القصيدة والبحر الشعري، فيقول: ((**تخضع القصيدة الحديثة في تحديد نمط حركيتها إلى علاقة البحر الشعري بالتجربة، ونمط التجربة التي يعتمدها البحر في تشكيل القصيدة**)) [2]، وكذلك الحال بالنسبة للإيقاع ((**فقد يحتاج المنشىء إلى الإيقاع البطيء للإيحاء بحالة نفسية معينة أو لإيقاع حالة نفسية معينة .. والعكس في الإيقاع السريع**)) [3]، ويضرب الناقد لذلك امثلة من شعر **عبد الوهاب البياتي**، قصيدة "**وردة الثلج**" التي استخدمت بحر الرمل والذي تناسب حركيته حركية القصيدة السريعة. وكذا الحال مع الشاعر **محمد عفيفي مطر** وقصيدة "**حلم**" التي استخدمت نفس البحر الموائم لطبيعة تجربتها، وحين يجد الناقد ان القصيدة الحديثة تكاد تخلو خلواً تاماً من اسلوب التدوير الذي قلل كثيرا من حركية القصيدة، يقرّ بأن ((**هذا لا يعد عيبا لأن التجربة الشعرية هي التي تحدد مدى حاجة القصيدة الى تقنية وعدم حاجتها الى اخرى**)) [4].

لكنه في مرحلة اخرى متاخرة لا يكاد يبدو ايمانه مطلقا بهذه المسألة، إذ يتكلم عنها كأنها عند نقاد اخرين وليس عنده، فيقول ((**ومن هنا تشكل في أذهان من اهتموا بهذه القضية اعتقاد يربط بين تموج الموسيقى وحساسية الانفعال في علاقة متجانسة ومتماهية، وكان من أقدم من حاول افتراض هذه المسألة الفلاسفة العرب والمسلمون مثل الكندي والفارابي وابن سينا ومن بعدهم القرطاجني**)) [5]، وحين يورد رأي الكندي الذي يقول فيه ((**إن أوزان الأقوال العددية – وهي الشعر – لها إيقاعات مشاكلة لإيقاعات الألحان، بمعنى أن الإيقاعات الثقيلة الممتدة في الزمن – لحنا**

---

(1) م ، ن: 31.

(2) القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الايقاعية حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى جيل الرواد والستينات، محمد صابر عبيد: 32. وهذا الكتاب في الأصل هو أطروحته للدكتوراه في كلية الاداب جامعة الموصل عام 1991.

(3) م ، ن: 31، وينظر مصدره.

(4) القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الايقاعية، محمد صابر عبيد: 34.

(5) عضوية الاداة الشعرية، محمد صابر عبيد: 147.

وشعرا- تشاكل الشجن والحزن، والخفيفة المتقاربة تشاكل الطرب وشدة الحركة)) [1]، يعلق عليه محمد صابر عبيد بقوله ((ولم يكن هذا الاعتقاد – في تقديرنا – سوى افتراض نظري يحتمل الصواب والخطأ، إذ يمكن تطبيقه على نماذج شعرية معينة في حين لا يمكن تطبيقه على نماذج اخرى)) [2]، ثم يقول إن ((لكل شاعر حساسية خاصة في فرحه وحزنه وألمه ويأسه يعبّر عنها بأسلوبية مغايرة عن أي شاعر سواه، وقد يمر الشاعر ذاته بتجربة حزن واحدة تتكرر أكثر من مرة، لكن القصيدة التي يكتبها في كل مرة تختلف إيقاعيا وموسيقيا عن المرة السابقة)) [3]. وللخروج من وهدة التناقض أو مغبة التراجع فإن قراءة متفحصة لرأي الناقد تبين أنه لايريد للمسألة ان تكون عملية ميكانيكية تربط البحر بالموضوع أو التجربة، إنما من خلال نظرة اخرى تتعامل مع معطيات معينة يمكن أن يوفرها البحر الشعري يستغلها الشاعر الجيد كي يفرش لتجربته المهاد الموسيقي الملائم لنوع التجربة وعمقها، ويتجلى في مظاهر عدة يقرها الناقد، تقوم على وفق حقائق محددة ترى أن استغلال التنوع في الأوزان الشعرية الخليلية والإفادة من الطاقة الكامنة في داخلها، واستثمار امكانات البحر الشعري وما يقدمه من مرونة موسيقية تتمثل في ((الزحافات والعلل ومزج البحور المتقاربة في دوائرها العروضية، ثم تعميق أسلوب التدوير واستثمار طاقاته الإيقاعية في هذا السبيل، واعتماد الموسيقى الداخلية، وما الى ذلك من الأساليب التي يبتدعها الشعراء في سبيل إحداث مواءمة واتساق بين تجربة القصيدة وموسيقاها)) [4]، وهذه الزحافات والعلل يرى انها ((أثمن ما ترك لنا العروضيون إذ إنها مساحة خصبة وعميقة، وإذا ما استثمرت استثمارا واعيا ذا حساسية جمالية عالية فإن ذلك سيتمخض عن معطيات إيقاعية ثرّة، فضلا عن معطيات أخرى دلالية وعلامية)) [5]. فضلا عن استغلال العلاقة التي تربط اللغة بالأوزان الشعرية، فالأوزان ليست عنصرا مضافا الى اللغة، بل هي عنصر في اللغة، وهي ((تكتسب طبيعتها وقيمتها من طبيعة اللغة وقيمتها، وليس العكس، بمعنى أنه اذا كانت اللغة جديدة، أي إذا كانت الرؤية جديدة فالأوزان حتى لو كانت مما استعمله القدماء تتحول في إطار اللغة الجديدة وتصبح عنصرا

(1) م ، ن: 147.
(2) م ، ن: 147.
(3) م ، ن: 148.
(4) عضوية الاداة الشعرية، محمد صابر عبيد: 145.
(5) مرايا التخييل الشعري، محمد صابر عبيد: 10.

جديدا))[1]، كما وأن استغلال وحدة التفعلية للسطر الشعري في القصيدة الجديدة صار عوضا عن وحدة البيت العروضي في القصيدة العمودية وهو ما يعني ((ابتداع موسيقى جديدة تستخدم فيها مواطن تغيير التفعيلة، والعلاقات بين الأسباب والأوتاد، للخروج من نسق موسيقي الى نسق موسيقي آخر دون أن تستشعر الأذن نشازا أو نفورا، وهو ما يرتبط أولا واخيرا بصدق التجربة الشعورية والفنية عند الشاعر، التي من دونها تختل الموازنة بين وسائل التعبير الفنية في القصيدة، وبضمنها الموسيقى في عضويتها البنائية المركزية))[2]، ثم إن ((القصيدة الحديثة اعتمدت في تشكيل هيكلها العام على التناسب في وضع حيواتها وعناصرها المكونة بين الثبات والتحول. ومن وضع الثبات الى التحول وبالعكس تنشأ حركة القصيدة، وتقوم هذه الحركة بصياغة شكل الإيقاع في القصيدة وتحدد مساراته فيها، انسجاما مع التشكيلات الأخرى التي قد تحدد طبيعة التوجه الإيقاعي في التجربة العروضية الجديدة))[3].

إن الوزن الشعري قيدٌ حجّم من قدرة الشاعر على التحليق في فضاءات الخيال والاستماع الى نداء الأعماق القادم من الذات، ولذلك فحتى ((فرسان القصيدة العمودية))[4] إنما تجلت عبقريتهم الشعرية في كم محدود من عطائهم الشعري، اما بقية اشعارهم فهي تنتمي الى الكون الشعري العام، وهذه العبقرية تشتغل وتبدع فقط في اوقات ((يخلو فيها الشاعر الى ذاته وينفرد بصوته ويتسمّع بإرهاف الى نداء الإقاصي وقد طال الأوتار كلها وأتي على أكثر المساحات عمقا ووحشة وخصوبة. إنها اللحظة الفريدة التي يتحول فيها الشاعر العربي الى شاعر فقط عندها تغني الروح بإيقاع لا شبيه له على الإطلاق))[5].

ونحسب أن محمد صابر عبيد قد تعامل هنا مع نظرية جاءت من التراث النقدي وظل صداها مستمرا، مع كل التجديد الذي أصاب الشعر العربي، فكان لا بد من نظرة جديدة تتناسب مع جدة الموقف الشعري وتتناسب مع حداثته التي يؤمن بها ويدعو إليها، فكان لزاما أن يتخذ

---

(1) عضوية الاداة الشعرية، محمد صابر عبيد: 145.

(2) م ، ن: 146.

(3) عضوية الاداة الشعرية، محمد صابر عبيد: 148.

(4) وصف يطلقه الناقد على عدد من الشعراء العرب القدماء والمحدثين كطرفة والمتنبي وابو تمام والمعري وابو نؤاس وبشار والجواهري، ينظر: عضوية الاداة الشعرية: 10 -11.

(5) مرايا التخييل الشعري، محمد صابر عبيد: 11.

موقفا يتواءم مع مستوى التجديد ومع معطيات القصيدة الجديدة، وأن يطور ما هو قائم ووارد من التراث لكي لا نزن ما هو جديد بميزان قديم.

ومادامت الجدة قد وصلت القصيدة ونقلتها الى مراحل اخرى متقدمة عن سابقاتها، فإن دراسة هذه القصيدة تستدعي استغلال كل ما هو متاح من وسائل جديدة لأجل أن تحقق الدراسة اكبر قدر ممكن من الدقة المطلوبة، ومن هذه الوسائل التي يدعو الناقد الى استخدامها في الدراسات النقدية 'مختبرات الصوت' التي لم تكن متاحة فيما سبق لمن يدرسون إيقاعية القصيدة وبناها الصوتية فـ ((**دراسة الإيقاع الصوتي لايمكن أن تبقى معتمدة على الافتراض والتجريب والقراءة السماعية المجردة والتحليل النقدي الرؤيوي، فهي بحاجة إلى مختبرات وأجهزة صوتية حديثة تسهم في رصد هذه القضية رصدا علميا صحيحا، لأن طريقة نطق القصيدة من طرف الشاعر وتأثره نفسيا بطبيعة تجربتها تؤدي دورا مهما في صياغة الإيقاع وتحديده**)) [1].

إن التطور الذي لحق موسيقى القصيدة استتبعه استغلال كل الطاقات التي يمكن أن توفرها الموسيقى للقصيدة الجديدة من خلال استخدام كل وسائلها المتاحة من اجل نقل التجربة إلى مديات أوسع تتجاوز البعد الموسيقي فقط إذ ((**تشتغل فلسفة الإيقاع في القصيدة الحديثة اشتغالا مركبا يتجاوز البعد الموسيقي إلى البعد الدلالي، لذا فإن الإيقاع تعدد وتنوّع بتعدد مهامه وتنوعها، بحيث أخذ يفيد من أقصى إمكاناته وطاقاته التي أتاحتها له القصيدة الحديثة، وانفضّت الشراكة الإرتهانية بينه وبين الوزن الشعري**)) [2]، فأدى بالإيقاع إلى مغادرة الحدود الآمنة للوزن، وإلى الانفتاح على أنواع جديدة من الإيقاع مثل ((**الإيقاع السمعي، إيقاع البياض، إيقاع الفكرة، إيقاع السرد وإيقاع الحوار، وغيرها مما يندرج تحت لافتة الإيقاع الداخلي**)) [3].

سبق وأن تكلمنا عن اللغة في بعدها الجمالي في مبحث سابق، وهنا نريد ان نرى رؤية محمد صابر عبيد للغة في حدود طاقتها التقانية الحديثة، فهو ينظر الى اللغة الحديثه الناجحة والمتطورة من خلال كونها لغة ((**تدخل في التفاصيل والجزئيات والهوامش والظلال والحيثيات والتخوم والشواطيء والحدودو كلها بلا قيد أو شرط، وتفتح منافذ متجددة وذات مرونة عالية وكفاءة مضاعفة تتطور باستمرار في سبيل تحقيق إضاءات متوالدة للنص، ومرايا تعمل على عكس**

---

(1) عضوية الأداة الشعرية، محمد صابر عبيد: 149.

(2) المغامرة الجمالية للنص الشعري، محمد صابر عبيد: 95.

(3) م ، ن: 95.

مصوراتها الاتجاهات كلها)) [1]، وهي إذ تتمتع بهذه المقدرة وهذه القابلية في النص الشعري الجديد فإنها ترفض كل أشكال التحديد والتقييد، وليس لها حدود ثابتة للمعنى الذي تطرحه لأنها تعتمد الانفتاح ((على المحتمل الدلالي المتعدد والمشحون بالجدة والحداثة والمرتهن بالمجازي والرمزي والأسطوري والسيميائي، بعيدا وعميقا ومنشطرا في مدياته المعنوية الضاربة في أعماق النص)) [2]، فضلا عن كل هذا فإن اللغة هي ((العنصر الوحيد المتمتع باستقلاليته العضوية المتينة والجوهرية داخل النشاط العام للنص، بمعنى أن لها دورا رئيسا قائدا ورائدا في عملية التكوين والتشكيل داخل عمارتها الشعرية)) [3].

وحين يدعو الى أن تؤدي اللغة في النص الشعري الحديث دورها بطريقة متفردة ومختلفة ((غير قياسية)) [4]، ينبثق السؤال عن معنى غير القياسية، أليست كل لغة شعرية هي لغة غير قياسية خارجة عن المعيار المألوف للغة منذ أن وجد الشعر؟ فيجيب محمد صابر عبيد بأن غير قياسية اللغة التي يدعو إليها تقوم على ركنين مهمين؛ ركن يعتمد على اللغة ذاتها، حين تكون اللغة ((حساسيةً متجاوزةً تلعب بالعناصر، وفضاءً غريبٌ ينتج بعثا وانبثاقا وإشعاعا ونبضا من أعماق الداخل وتضاريسه، وإيقاظ مفاجيء لمكنونات المفردة وحيواتها الكامنة والثاوية في الأعماق وتحريرها من هيمنة ذاتها)) [5]، وركن ثانٍ يعتمد على المتلقي ذاته حين ((ينسى المتلقي شكل المفردة وحدودها ومعالمها القديمة التي يعرفها ويألفها ويأنس لحدودها الواضحة، عندما يدخل في عوالمها الداخلية المتشابكة ليمتليء سحرا وغرابة وجنونا وتيها، وينفتح على فضاء جديد عليه التعلم منه والانسجام معه وتجديد آليات تلقيه على النحو الذي يناسبها)) [6]، وهذا كله من أجل الإرتقاء باللغة للوصول الى الغاية القصوى من استغلال طاقة اللغة في إيجاد قصيدة على مستوى عالٍ مـن الكفـاءة، تتحقق أولاً في اللغة من دون غيرها، لأن ((إمكانية إبداع قصيدة عظيمة لا يتم مطلقا بغير تأسيس لغة بالمستوى ذاته وبالقدر نفسه من الطموح والتطلع والحلم، إذ إن تفوق اللغة وتعاليها وانفتاحها وتمردها وتموجها هو سر عظمة النص الشعري بوصفه سرّ اللغة .. ففي الوقت الذي تقوم فيه اللغة

---

(1) عضوية الأداة الشعرية ، محمد صابر عبيد: 67.

(2) عضوية الأداة الشعرية ، محمد صابر عبيد: 68.

(3) م ، ن: 68 – 69.

(4) م ، ن: 69.

(5) م ، ن: 70.

(6) م ، ن: 70.

بإنهاض النص على نحو من السموّ والتألق وقوة التدليل، فإن النص يعمل على تنشيط خلايا اللغة وإنطاقها وتطوير مستوى فاعليتها وتعجيله)) [1]، وصولا الى الجوهر النقي للغة الشعرية الصافية التي تحقق شعرية القصيدة، فاللغة هي المكوّن الأول في هذه الشعرية المنشودة، فإذا اختلّت اللغة إختل ما سواها من عناصر وأصبحت محل شك في أهمية حضورها، إنها كالعضو الذي إن صلُح فقد صلح معه سائر الجسد.

(1) عضوية الأداة الشعرية، محمد صابر عبيد: 71.

الفصل الرابع

نقد السرد

- القضايا والنصوص السردية
- النقد السرديّ السيريّ
- النقد السرديّ الروائيّ
- النقد السرديّ القصصيّ

المبحث الأول

القضايا والنصوص السردية

توسع نطاق النظر الى السرديات، وما عادت تعني معناها اللفظي المجرد الدال على التعبير الحكائي، وإنما توسع ليشمل أمورا كثيرة ما كانت داخلة ضمن نطاقه، يقول 'بارت': ((**إن أنواع السرود في العالم لاحصر لها، وهي قبل كل شيء تنوع كبير في الأجناس. وهي ذاتها تتوزع الى مواد متباينة، كما لو أن كل مادة هي مادة صالحة لكي يضمنها الإنسان سروده، فالسرد يمكن أن تحتمله اللغة المنطوقة شفوية كانت أم مكتوبة؛ والصورة ثابتة كانت أم متحركة، والإيماء 'le geste' مثلما يمكن أن يحتمله خليط منظم من كل هذه المواد، والسرد حاضر في الأسطورة، وفي الحكاية الخرافية legnde وفي الحكاية على لسان الحيوانات، وفي الخرافة، وفي الأقصوصة، والملحمة، والتاريخ، والملهاة، والبانطوميم، واللوحة المرسومة .. وفي النقش على الزجاج، وفي السينما، والكومكس، والخبر الصحفي التافه، وفي المحادثة. وفضلا عن كل ذلك فإن السرد بأشكاله اللانهائية تقريبا حاضر في كل الأزمنة، وفي كل الأمكنة، وفي كل المجتمعات**)) [1].

إن الاشتغال بالسرديات بوصفها علماً هو من نتاج الحقبة البنيوية ضمن نطاق منهجيتها العلمية وإعلائها من شأن العلم في الدراسة الأدبية، ولا أدل على ذلك من أن أحد أسماء السرديات، قبل أن يستقر علما مستقلا، كان '**التحليل البنيوي للحكي**'[2]، فضلا عن غيره من الأسماء المقترحة التي كانت تطلق على هذا النوع من الدراسات كنظرية السرد، التحليل السردي، بويطيقا النثر، بويطيقا السرد، بويطيقا الحكي، نقد الرواية، التحليل اللساني للرواية[3]، الى أن استقر الإسم أخيرا على يد '**تودوروف**' في أواخر عقد الستينيات من القرن العشرين، ومن ثم كان الميلاد الحقيقي لعلم السرد على يد تودوروف نفسه بعد صدور كتابه '**خطاب الحكاية**' عام 1972. الذي لا شك فيه أن الدراسة السردية قد استفادت كثيرا من مجاورتها لحقل الدراسات البنيوية، ومن المنهجية والعلمية الصارمة التي وجدت في البنيوية، كونها ظهرت في زمن كانت البنيوية فيه قد فتحت

---

(1) التحليل البنيوي للسرد، رولان بارت، مقالة ضمن كتاب طرائق تحليل السرد، مجموعة من المؤلفين:9 .

(2) ينظر: السرديات والنقد السردي، سعيد يقطين، مجلة نزوى، العدد 63 ، 16-7-2010.

(3) ينظر: م ، ن.

الأبواب المشرعة على المنهجية والعلمية في الدراسات الأدبية، إضافة الى كون المشتغلين بالدراسات السردية، خصوصا في مرحلة التكوّن، كانوا في وقت من الأوقات من البنيويين، **كتودوروف وجيرار جينيت**، فضلا عن أن الدراسات المبكرة لمرحلة التأسيس العلمي للسردية كانت دراسات بنيوية[1].

يطرح **سعيد يقطين** إشكالية تتعلق بطبيعة العمل النقدي في مجال السرد، ويتساءل هل ما نقوم به من عمل هو عمل سردي 'سرديات' ام 'نقد سردي'، ويبتدئ بالإجابة من خلال تحديد ((**إن تحديد هوية الباحث شرط أساسي في أي بحث. وبدون معرفة من أنا؟ وأنا بصدد القيام بعمل ما، لا يمكنني أن أنجز ذلك العمل وفق القواعد والضوابط والأسس التي تحددها نوعية العمل الذي أقوم به. وبذلك فإني لا أهيئُ نفسي للاضطلاع بعملي تبعا للشروط المطلوبة**))[2]، ان ما يمكن ان نطلق عليه عملا سرديا ينتمي انتماءً حاسما الى السرديات هو ما توافرت فيه أربع أركان تحدد نوع العمل وهي ((**العلم والموضوع والخلفية والمقاصد**))[3]، ويرى انه ((**في غياب هذه المقومات الضرورية للتفكير في السرد، بطريقة جديدة، أي علمية، كان المنجز السردي العربي، وهو يحمل اسم 'السرديات'، من خلال تفاعله مع المنجزات الغربية في هذا النطاق، 'نقدا سرديا' لا 'سرديات'**))[4].

يمكننا القول مطمئنين ان محمد صابر عبيد وهو يتناول بالدراسة نصوصا سردية فإنه كان ناقدا سرديا، لأسباب تتعلق بكونه ناقدا اولا للشعر، ولج الى السرد متاخرا نسبيا، استجابة لطبيعة مشروع نقدي حاول تقديمه متمما لمجمل العملية النقدية عنده، فضلا عن أنه يدخل مباشرة الى مجال العمل التطبيقي من دون ان يهتم كثيرا بالقضايا التنظيرية التي هي من ضمن اشتغالات السردي المتخصص.

لقد فتحت نظريات السرد الحديث الباب واسعا امام فرصة مواجهة نصوص خارجة عن نطاق النثر لتدخلها في ميدان الدراسة السردية، فجاءت الدراسات التي تتحدث عن السرد في الشعر بوصفها أنموذجا لهذا التطور الحاصل، وهو ما بدا واضحا في اشتغال محمد صابر عبيد النقدي، مما أشره البحث سابقا، على اعتبار أن السرد صار جنسا يتجلى في الكثير من أشكال الخطاب، سواء ما كان منه مكتوبا أم شفويا، قديما أم حديثا، ((**فالسرود في العالم لا تحصى، وهي توجد في عدد لا**

---

(1) ينظر: السرديات والنقد السردي، سعيد يقطين، مجلة نزوى، العدد 63، 16 – 7 – 2010.

(2) م ، ن.

(3) م ، ن.

(4) م ، ن.

يمكن حصره من الأنواع المعبر عنها، بوسائل مختلفة، شفاهية، كتابية، صور ثابتة أو متحركة، إيماءات، رسوم أخبار، محادثة، ... إلخ، والسرد لا يكترث بجودة الأدب أو رداءته، إن السرد عالمي متعالي على التاريخ، وهو ببساطة موجود حيث توجد الحياة)) [1].

عُرف الناقد محمد صابر عبيد ناقدا للشعر، له في نقده كتب عديدة، وهو الميدان الذي تجلت فيه قدراته النقدية على نحو واضح من خلال الكتب العديدة التي أصدرها والتي هي في غالبها في نقد الشعر، لكن هذا لم يمنعه من أن يولي السرد الاهتمام الذي يليق به، فقد بدأ دراساته السردية بكتاب استحق عليه جائزة ادبية مهمة وكان عن "**السيرة الذاتية الشعرية**"، وعاد مرة أخرى الى السيرة الذاتية الشعرية عند شاعر واحد، وهو "**محمد القيسي**" الذي كتب عن تجربته الشعرية التي تمظهرت بتشكيلات سير ذاتية عدة: فالتجربة الشعرية كانت في كتابه "**الموقد واللهب: حياتي في القصيدة**"، وهي ممثلة بكتابين هما: "**كتاب الابن: سيرة الطرد والمكان**"، و"**أباريق البلور**"، واختتمها بالرواية السيرذاتية منتخباً رواية "**الحديقة السرية**" نموذجاً لهذا النوع الأدبي، ومن ثم توالت كتبه في هذا المجال، فقد تناول مختلف فنون السرد كالقصة والرواية والسيرة، وأصدر في كل واحد منها كتبا مستقلة فضلا عن العديد من المقالات النقدية.

وبداية، يقرّ محمد صابر عبيد أن الدراسات السيرية العربية هي قليلة من حيث الكم قياسا على الدراسات التي تتناول الشعر، معللا ذلك بقلة النصوص السردية العربية، إذ **((ظلّت الدراسات النقدية العربية الحديثة بعيدة نسبياً عن مقاربة منطقة السيرة بأنماطها المختلفة، قياساً بما حظيت به المناطق السردية الشهيرة كالرواية والقصّة والمسرحيّة وغيرها، فضلاً عن المناطق الشعرية من اهتمام كبير جداً من لدن هذه الدراسات. وربما يعود السبب المركزي في ذلك إلى قلّة الإنتاج الكتابي في هذا النوع من الفن))** [2]، ويبرر محمد صابر عبيد توجهه الى الدراسات السردية بقوله **((لقد تركّزت دراساتي بالدرجة الأساس على قضايا الشعر وظواهره ونصوصه لعلاقة ذلك بتخصصي الأكاديمي الدقيق، لكنني حين وجدت أنه لا يمكن فصل الأجناس الأدبية عن بعضها. على مستويات كثيرة أدركت أن عليّ أن أوسع مساحة عملي النقدي كي يشمل الأجناس الأخرى، وهكذا قاربت معظم فنون السرد وأنواعه))** [3]، كما وانه يعطي تفسيرين اخرين لهذا التوجه، منها

---

(1) السردية العربية، عبد الله إبراهيم: 252.

(2) تمظهرات التشكل السيرذاتي، محمد صابر عبيد: 7.

(3) لقاء مع مجلة قاب قوسين، موقع الكتروني، www.kabkawsain.com.

ما يتعلق بالحالة العامة التي سادت الأوساط النقدية، إذ ((**مع اتساع الاهتمام بالفنون الأدبية غير المركزية في سياق إعادة الاعتبار للهامش في الفكر والفلسفة والثقافة المعاصرة، شرع الكثير من الدارسين العرب المتخصصين في إيلاء ذلك عناية خاصّة، تمخّضت عن قراءات جديدة أتاحت فرصاً حقيقية لاستيلاد عصر أدبي جديد لا تقع السيرة في هامشه، بل قد تتصدّر مشهده بصحبة الفنون الأدبية المركزيّة كالشعر والرواية والقصّة والمسرحيّة**)) [1]، وسبب آخر يعود الى الناقد نفسه فيقول ((**على الصعيد الشخصي كنّا وما زلنا مولعين بكتب السير الذاتية والغيرية وما استحدث من أنماط سيرية أخرى**)) [2]، ويفسر التوجه الجديد في المدونة النقدية العربية التي اهتمت بهذا النوع من الدراسات الى أن ((**أن العناية البالغة التي أولتها الدراسات الغربية لفنون السيرة انعكس حديثاً في بعض الدراسات العربية، لكنه ما زال على نحو محدود وخجول، وهو ما يفسّر ضآلة الكتب العربية المنجزة في هذا المجال**)) [3].

وكان ولوج الناقد الى السرد من باب الشعر أولا، فكتابه السرديّ الأول كان في مسافة ما بين الشعر والسرد، وهو '**السيرة الذاتية الشعرية**' إذ درس السير الشعرية لشعراء كبار دونوا سيرتهم مع الشعر، مسلطاً الضوء على التجربة السيرية لشعراء الحداثة العربية متمثلاً بنماذج أربعة لأسماء مهمة في الشعر العربي هم كل من: **صلاح عبد الصبور** في كتابه '**تجربتي في الشعر**' والشاعر **عبد الوهاب البياتي في 'تجربتي الشعرية' ونزار قباني في 'قصتي مع الشعر' و حميد سعيد في 'الكشف عن أسرار القصيدة'**.

وقد أكدّ **خليل شكري هياس** أن محمد صابر عبيد كان مؤسسا أصيلا لهذا النوع من الدراسات الذي يتناول السير الشعرية للشعراء ((**وأحسب أن الناقد استطاع أن يؤسس لهذه النوع السيري تأسيساً تأصيلياً تعرض من خلاله للمفهوم والمرتكزات والأليات على نحو استطاع معه إرساء إستراتيجية قراءة نوعية ومستوفية لهذا النوع الأدبي المهم**)) [4]، وذلك ما فعله محمد صابر عبيد حقا، فقد كان متفردا في هذا الباب، وفتح الطريق امام النقاد وكشف عن منطقة سيرية جديدة مؤهله لدراسات نقدية خصبة تنضاف الى الجهد النقدي المتخصص في السرد.

---

(1) تمظهرات التشكل السيرذاتي، محمد صابر عبيد: 7.

(2) م ، ن: 7.

(3) م ، ن: 7.

(4) طائر الفينيق، خليل شكري هياس، المقدمة 23.

المبحث الثاني

النقد السرديّ السيريّ

تختلف تعريفات السيرة الذاتية باختلاف مرجعية الرؤية التي يُنظَر إليها من خلالها، في هذا السياق تنقسم هذه المرجعيات على قسمين: قسم يعرف السيرة الذاتية من خلال تحديدها بذاتها المجردة كنوع أدبي قائم، ولعل التعريف الأشهر منها هو تعريف "فيليب لوجون" الذي يرى أنها **((حكي استعادي نثري يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص، وذلك عندما يركز على حياته الفردية وعلى تاريخ شخصيته بصفة خاصة))** [1]، ومنها تعريف "ستاروبنسكي" المبسط جدا والذي يرى أنها **((سيرة شخص يرويها بنفسه))** [2]، اما "محمد عبد الغني حسن" فيعرفها بانها **((ان يكتب المرء بنفسه تاريخ نفسه، فيسجل حوادثه واخباره ويسرد أعماله وآثاره، ويذكر أيام طفولته وشبابه وكهولته، وما جرى له فيها من أحداث تعظم وتضؤل تبعا لأهميته))** [3].

أما القسم الثاني من التعريفات فيتعامل مع السيرة الذاتية تبعا لموقعها من الأنواع الأدبية الأخرى، أو إنه يضعها في مجال المقارنة مع غيرها من الفنون الأدبية الأخرى، ويبرز في هذا السياق تعريفات عديدة، منها ما يعرف السيرة الذاتية تبعا لدرجة التصاقها بكاتبها وقربها من نفسه، كتعريف "علي شلق" الذي يرى أنها **((نوع من الأدب الحميم، الذي هو أشد لصوقا بالإنسان من أية تجربة أخرى يعانيها))** [4]، وتعريف آخر يتنظر الى السيرة الذاتية من خلال الصفات المشتركة بينها وبين الفنون الأدبية الأخرى، كتعريف "أنيس المقدسي" الذي يقول عنها إنها **((نوع من الأدب يجمع بين التحري التاريخي والإمتاع القصصي))** [5]، وتعريف ثالث يتعامل مع السيرة الذاتية من خلال تحديد اختلافها عن الفنون الأدبية الأخرى القريبة منها، كالتاريخ والسيرة الغيرية والمذكرات

---

(1) السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الادبي، فيليب لوجون: 8.

(2) السيرة الذاتية في الأدب العربي، فدوى طوقان وجبرا ابراهيم جبرا وإحسان عباس نموذجا، تهاني عبد الفتاح شاكر: 10.

(3) م ، ن: 10.

(4) م ، ن: 13.

(5) م ، ن:14.

واليوميات والرواية، فيرى أنها ((كتاب يروي حياة المؤلف بقلمه وهو يختلف مادة ومنهجا عن المذكرات واليوميات)) [1].

أما تعريف محمد صابر عبيد للسيرة الذاتية فيبدو عليه أنه حاول جهد إمكانه الجمع بين مختلف الرؤى والاتجاهات التي نظرت الى السيرة الذاتية، ولذلك فقد جاء التعريف مطولا ومفسرا وموضحا وشارحا، داخلا في عناصرها ومكوناتها وأساليبها وطرقها، وتقاناتها، على غير العادة في الوضع الإصطلاحي الذي يميل الى الإختصار والتوضيح بأقل قدر ممكن من الكلمات، فيعرفها بأنها ((الشكل الأهم والأخطر من شكلي السيرة، يتكفّل فيه الراوي السيرذاتي رواية أحداث حياته، ويجري التركيز فيها على المجال الذي تتميّز فيه شخصيته الحيوية، كأن يكون المجال الفني أو الاجتماعي أو السياسي أو العسكري.. إلخ، كلّما كان ذلك ضرورياً وممكناً، ويسعى في ذلك إلى انتخاب حلقات معيّنة مركّزة من سيرة هذه الحياة، وحشدها بأسلوبية خاصّة تضمن له صناعة نص سردي متكامل ذا مضمون مقنع ومثير ومسلٍ، ويحاول الراوي السيرذاتي الإفادة من كلّ التقانات والآليات السردية لتطوير نصّه السيرذاتي، ودعمه ما أمكن بأفضل الشروط الفنيّة، على أن لا تخلّ بالطابع السيرذاتي العام حتى لا يخرج النص إلى فن سردي آخر، ولا يشترط في الراوي الاعتماد على الضمير الأوّل المتكلّم، بل قد يتقنّع بضمائر أخرى تخفّف من حدّة الضمير المتكلّم والحيازة، بشرط أن يعرف المتلقي ذلك لكي لا تتحوّل إلى سيرة غيريّة، بحيث يظلّ الميثاق السيرذاتي بين الكاتب والمتلقي قائماً وواضحاً. وترتكز السيرة الذاتية على آلية السرد الاسترجاعي، التي تقوم بتفعيل عمل الذاكرة وشحنها بطاقة استنهاض حرّة وساخنة لمخزونها الذاكراتي المرشّح للعمل في الحقل السيرذاتي)) [2].

والحق أن السيرة الذاتية لايمكن اعتبارها إلا مزجا ما بين فنون عدة، لعل أبرزها التاريخ والأدب، فهي ((تاريخ من حيث تناولها لحياة فرد له أهميته كموجه للأحداث في عصره وهي أدب من حيث كونها انطباعات لمؤلفها تتكون بثقافته ووضعه الاجتماعي ومقفه من الحياة)) [3].

---

(1) السيرة الذاتية في الأدب العربي، فدوى طوقان وجبرا ابراهيم جبرا وإحسان عباس نموذجا، تهاني عبد الفتاح شاكر: 14، وينظر: جبور عبد النور، المعجم الأدبي: 143.

(2) تمظهرات التشكل السيرذاتي، محمد صابر عبيد: 136 – 137.

(3) فن كتابة السيرة الشعبية، فاروق خورشيد ومحمود ذهني: 33.

وجاء كتاب "المغامرة الجمالية للنص السيرذاتي" استكمالا للجهد النقدي لمحمد صابر عبيد في مجال نقد السرد، على الرغم من أنه مخصص لعنصر المغامرة ضمن مشروعه النقدي في مغامرات النص الأدبي، لكنه إضافة أخرى الى مشروعه السردي.

وعلى الرغم من أن الدراسات في أثناء الكتاب مخصصة لعنصر المغامرة في كتابة السيرة الذاتية، فإنها ظلت وفيّة للمعطيات السردية الأساسية للسيرة الذاتية، فلقد ألحّ في البحث عن العناصر الرئيسة التي تفرز النص وتضعه في حقل السيرة الذاتية، كالميثاق السيري، والأنا السيرية، والزمان، والمكان، والأحداث، ومرجعية التجربة السيرية، وقد جهد الناقد في شرح مكونات كل أنموذج سيري من النماذج التي اختارها، في جهد تطبيقي يفسر ويحلل النص السيري، محاولا تلمس أبرز العناصر التي تحقق للنص عنصر مغامرته الجمالية من جهة، والبحث في عناصر السيرة الذاتية ومكوناتها وما تحقق منها داخل النصوص المنتقاة.

إن مغامرة السيرة ليست على صعيد النص المنقود فقط، إنما تتجاوزه الى النقد نفسه، فقد أشار الناقد سابقا الى أنه لن يكتفي بالبحث عن المغامرة في النص الأدبي فحسب، إنما ستنسحب المغامرة الى النقد نفسه، في نطاق اختياراته وطريقة عمله[1]، ومن هذا المنطلق رأينا الناقد لا يكتفي بما هو صاف من جنس السيرة الذاتية بل أضاف إليها الحوارات الأدبية الثقافية، والشهادات الأدبية الذاتية والغيرية التي تنطلق منطلقا سيرذاتيا في مضمونها، وربما كانت الفكرة المركزية هي أنه **((لا تتوقف أشكال السيرة الذاتية عند حدود أنواع معينة تتمتع بقدر عالٍ من الصفاء النوعي والأجناسي، بل تتنوع بقدر تنوّع الكتّاب والأدباء والمؤلفين في التعبير عن ذواتهم وتجاربهم ومناطق متعددة وكثيفة من حياتهم، على النحو الذي يسمح لنا بإدخاله في الفضاء العام للنص السيرذاتي وحساسيته المغامرة))** [2].

قامت دراسة الناقد لكتاب الربيعي على دراسة محاور محددة بدأها بتحديد الفضاء، والذي سمّاه الناقد "**فضاء الحكي**" محددا عناصر هذا الفضاء بـ "**الشخصيات والمكان والزمن والأحداث**"، ملتزما بالحدود المرسومة للفضاء في الدراسات النقدية[3]، ورأى أن تنوع عناصر هذا الفضاء وغزارتها قد أضاف بعدا جماليا زاد من نجاح النص، فتعدد شخصيات النص وتنوعها، ورسم المكان

(1) ينظر: المغامرة الجمالية للنص الشعري، محمد صابر عبيد: ص .
(2) المغامرة الجمالية للنص السيرذاتي، محمد صابر عبيد: 12 .
(3) ينظر: معجم السيميائيات، فيصل الأحمر: 125.

السردي وهندسته، وتنوع تقانات الزمن في السرد كالاسترجاع والاستباق والتلخيص والحذف، ورسم الأحداث، وهذه العناصر كلها وقد ((**آزرها وفعّل عملها مصور رسام يزاوج بين رشاقة الحركة السينمائية في الحدث السردي السيرذاتي وتجسيد العنصر السردي ووضوحه داخل المشهد**)) [1] قد ساهمت في تكوين نص سيرذاتي متميز وناجح.

ويرى الناقد أن السيرة الذاتية في "**آية حياة هي**" قد اشتغلت على "**الميثاق**" السردي بنجاح عبر ((**أكثر من تقانة ومساق أسلوبي ودلالي ورؤيوي**)) [2]، فالميثاق فضلا عن ما يوفره من قصدية تُخضع النص ضمن إطار السيرة الذاتية وقوانينها، تحديدا، فإنه هنا ينشيء ((**نوعا من العلاقة الوثيقة بين انتقاء الأحداث من الذاكرة عبر أخضاعها لوعي الحال الراهنة في الكتابة، ودعمها بقوة فكر تجعل من رواية الأحداث المستدعاة من مكتنز الذاكرة وسيلة أسلوبية لاستحداث عفوية مقصودة، تسعى من جهة الى عرض الحادثة السيرذاتية في شاشة الكتابة بأقصى ما يمكن نقله من حيوية وحرارة وطرافة، وضبطها من جهة أخرى بقصدية تقانية تحافظ على هندسة التشكيل داخل القضاء النوعي لفن السيرة الذاتية**)) [3]، ويضرب الناقد أمثلة مطولة من سيرة الربيعي تبدى فيها ثلاثة جوانب مهمة يرى أنها ساهمت في بروز الميثاق السيري؛ الأول هو بروز الأنا السيرذاتية بشكل طاغ وفي عدة اماكن من السيرة، وإن برز فهو مرآة للأنا التي تنعكس على هذا الآخر، أما الجانب الثاني فهو الجرأة والجسارة التي حفلت بها، وكانت من أبرز ملامحها ((**التحرش بالكثير من الممنوعات والمحرمات، وأظهر جوانب مهمة من العالم الباطني السري لمدينته (الناصرية / بغداد)، وكشف النقاب عن شخصية العراقي الاجتماعية والنفسية والحضارية في هذه المرحلة الزمنية الخاصة في تاريخ العراق الحديث**)) [4]، وهنا قد نعدّ هذه الفقرة إضافة جديدة من لدن الناقد الى الميثاق السيري، قد تنجح أو لا تنجح، إذ إن مسألة الجرأة في السيرة الذاتية قد لا يتفق عليها كثير

---

(1) المغامرة الجمالية للنص السيرذاتي، محمد صابر عبيد: 11.

(2) م ، ن: 14.

(3) م ، ن: 13.

(4) المغامرة الجمالية للنص السيرذاتي، محمد صابر عبيد: 15.

من الباحثين في هذا المضمار[1]، فليس شرطا لازما ان يتمتع كاتب السيرة الذاتية بالجرأة كي يطرح مسيرة حياته، وقد لا يكون فيما يطرحه شيئا مرتبطا بالجرأة فيما يقول، صحيح إن عرض الموضوع بطريقة جريئة والتحرش بالممنوعات قد يسبغ على السيرة الذاتية عنصرا مهما من عناصر الترغيب والتشويق تستهدف المتلقي المتحفز للاطلاع على المحظور من سياقات المجتمع[2]، لكنها لا يمكن أن تكون أحد عناصر الميثاق السيري، كما يراه الناقد. والثالث كان حضور الموروث الشعبي بشكل غزير في أثناء هذه السيرة الذاتية ((**لفرط اتساعها وتنوعها وتفصيلها وارتباطها الصميمي والعضوي بشخصية الإنسان العراقي .. حتى يمكننا القول إن سيرة 'أية حياة هي' هي سيرة الموروث الشعبي لمجتمع الخمسينيات والستينيات العراقي، حيث قدمت خريطة ناطقة ومصورة وملونة لهذا المفصل الحيوي في حياة الإنسان، التي لايمكن إطلاقا فهم السيرة وتلقيها من دون الغوص فيه وإبراز حضوره الإنساني والحيوي اللافت**))[3]. إن قضية 'الأنا' السيرية هي واحدة من أهم شروط الميثاق السيرذاتي، متقدمة على جميع العناصر الأخرى التي تحيل القارئ على أنه امام نص سيرذاتي، وخصوصا ما كان منها على شكل 'ضمير المتكلم'[4] وهو ما كان في سيرة الربيعي، فقد تم التعاقد بداية على مبدأ السيرة الذاتية، إلا أن الناقد هنا يضيف من عنده مبدءاً، ربما يكون جديدا، الى الميثاق السيرذاتي، وهو مبدأ الجرأة، فلم نجد أحدا من الباحثين قد أشار إليه أو اعتبره من أساسيات الميثاق السيرذاتي، خلا الناقد محمد صابر عبيد، بل ان من النقاد من عدّه عيبا، كما مر سابقا، كما وأن الناقد هنا قد مزج ما بين الميثاق السيرذاتي و'الميثاق المرجعي' حينما جعل حضور الموروث

---

(1) يقول دانيال منديلسون: ((خصائص كتب السيرة الذاتية في تاريخها الحديث مثل الكشف عن غير اللائق والمنطقي لخفايا النفس وعن الخيانات غير المستساغة وممارسة الكذب الذي لا مفر منه، ولمسات الخداع، جعلت هذا النوع الأدبي gender في معظم تاريخه 'الحديث' سيء الصيت وبمثابة عار على الأنواع الأدبية الأخرى 'الفلسفة والتاريخ والرواية والشعر .. الخ')) ، نهاية الرواية وبداية السيرة الذاتية وقضايا أخرى، دانيال منديلسون وآخرون، ترجمة وتعليق حمد العيسى، تقديم صلاح عيسى: 139 – 140.

(2) يمكن الإشارة الى عدد من السير الذاتية التي لم يتناولها محمد صابر عبيد، اتسمت بقدر كبير من الجرأة في الطرح، ومن ملامسة المناطق المحرمة والسرية في حياة المجتمعات العربية، وكان هذا احد أسباب شهرتها المباشرة، بغض النظر عن القدرة الأدبية والجمالية الفنية للكتابة، ومنها مثلا: الخبز الحافي (1982) وزمن الأخطاء (1992) لمحمّد شكري، و تربية عبد القادر الجنابي لعبد القادر الجنابي (1995). ينظر: عندما تتكلم الذات الساردة السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث: 16.

(3) المغامرة الجمالية للنص السيرذاتي، محمد صابر عبيد: 15.

(4) ينظر: السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي، فيليب لوجون: 24.

الشعبي في السيرة الذاتية ميثاقا سيرذاتيا، مع الإقرار أن الفرق بين الميثاقين دقيق جدا، وأنهما على قدر كبير من التداخل[1].

أما التقانات السردية فإن الناقد يؤكد على التداخل بين تقانات السرد السيري وتقانات الأنماط الأخرى ولا سيما الرواية، ولا شك في أن الربيعي، وهو الروائي، قد أفاد كثيرا من معرفته بتقانات السرد الروائي ووظفها في سيرته الذاتية، والناقد يلمح الى هذه الخاصية عند الربيعي، من خلال ((**إدراك أفضية هذه التقانات وصيغها ومجالات عملها في عموم النظرية السردية الخاصة بسياق انتقاء الأحداث، وأسلوبية عرضها، وطرق بنيتها**)) [2]، ولهذا يؤكد الناقد على نجاح السارد في استغلال هذه المعرفة تمام الاستغلال، اذ جاءت ((**حافلة بكل هذه التقانات من دون افتعال و تجنٍّ على انسيابية السرد السيرذاتي ومرونته ورشاقته، إذ جاءت في معظم أشكالها استجابة لدواع فنية تتلاءم مع طبيعة الحادثة السيرذاتية المقدمة وأهميتها وحضورها وقيمتها في مسيرة الفضاء السردي، خضوعها لأسلوبية البناء الفني وضروراته السردية، ولطرقه الكتابية التي اعتمدها الكاتب خارج ميدان السرد في علاقته بالراوي الذاتي المتسلم مقاليد السرد، وحلوله في الشخصية الناطقة المسهمة في خلق الأحداث وتسييرها وتنظيم حركة السرد داخل فضاء الحكاية السيرذاتية**)) [3].

أما منهجية الكاتب التعبيرية فيرى الناقد أنها مازجت ((**بين حاجات الفن السيرذاتي الى لغة تعبير يتوافر فيها عنصر الإنشائية، إلى جانب العنصر الحجاجي الإقناعي تلاؤما مع المرجعية الواقعية للاحداث**)) [4]، مما أدى الى بروز البساطة التعبيرية، الذي ولد ((**خطابا سيرذاتيا يقوم على لغة خاصة تستجيب لكل المتطلبات التي تقتضيها حساسية الكتابة السيرذاتية وتفرضها على هذا**

---

(1) يعرفه خليل شكري هياس بالآتي: ((الميثاق المرجعي: وهذا النوع خاص بفنون القول التي يتوخى الكاتب فيها الدقة العلمية والحقيقة التاريخية التي يمكن التحقق من صحتها بالرجوع إلى المصادر الأخرى أو تلك التي يحيل عليها الكاتب في النص، إذ يعمل هذا الميثاق على تحديد حقل الواقع المراد تصويره كما يحدد كيفية ودرجة التشابه الذي يزعمه النص بالواقع. وتدخل السيرة الذاتية في النصوص المرجعية كونها تشترك مع الخطاب العلمي أو التاريخي في أنها تخبر عن واقع خارج النص ويمكن التحقق من صحته، وبهذا يكون لدينا نوعان من الميثاق مرجعي، سيرذاتي ليس من السهل التمييز بينهما لشدة ارتباطهما معاً))، سيرة جبرا ابراهيم جبرا في البئر الأولى وشارع الأميرات، خليل شكري هياس: 20.

(2) المغامرة الجمالية للنص السيرذاتي، محمد صابر عبيد: 17.

(3) المغامرة الجمالية للنص السيرذاتي، محمد صابر عبيد: 18.

(4) م ، ن: 20.

النوع السردي)) [1]، وبناءً على هذه المعطيات السابقة كلها، يحكم الناقد بان سيرة "أية حياة هي" نجحت في الانتماء الصميمي الى نوعها السردي، محققة في أسلوبيتها أهم خصائص هذا النوع وميزاته الفنية الكتابية.

وفي دراسته سيرة "عبد السلام العجيلي" المسماة "جيش الإنقاذ" صور منه .. كلمات عنه"، انطلق الناقد من رؤية نقدية للصورة ترى انها ((تشكيل نصي في منظورها الرؤيوي، يحظى برعاية القراءة حيث تتعامل معها بوصفها نصا قابلا للقراءة وخاضعا لمعطياتها ومقارباتها، إذ هي تخترق مساحة اللوحة او المشهد لتنفتح على قيم ومعانٍ وأسئلة جمالية وثقافية تؤلف سلطتها في التواصل، وتفرض أنموذجها على حساسية المجال القرائي في مستوياته كافة)) [2]، والكلام هنا عن الصورة الفوتوغرافية، مع التأكيد – منهجيا – ((أن الفارق بين نزوع البصري الى الآني ونزوع النصي الى السرد، أن الصورة تُشاهد دفعة واحدة بينما النص يُقرأ بالمضي في الوقت، على النحو الذي يتوجب فيه فتح مشروع القراءة على إمكانية زمنية تشتغل على مستويين، الأول بصري – آني تتوجه فيه آليات القراءة نحو بؤرة مركزية كثيفة تقاوم الامتداد الزمني، والثاني نصي – سردي تستجيب فيه آليات القراءة للامتداد الزمني وتسرح فيه)) [3]، وعليه فإن القراءة الحقة هي التي تستجيب لمنطق الكشف عن تلازم العلاقة بين الكتابي والفوتوغرافي في النص السردي، طالما ان الصورة الفوتوغرافية تحولت الى نص يمكن معاينته بوصفه فنا صوريا يختزن قيمة جمالية وفكرية وثقافية على قدر عال من الكثافة الإبداعية متوافرا على خزين سيميائي يمكنه تحدي آليات التأويل القرائي.

وينطلق الناقد من نقطة انطلاق كاتب السيرة ذاتها التي ركزت على الصورة حال كونها محورا للحكاية السيرذاتية – الكتابية [4] – بدءاً من دلالة العتبة العنوانية "صور منه .. كلمات عنه" والتي يرى فيها الناقد أنها عبرت ((على نحو ميثاقي حاسم عن حساسية هذه العلاقة

---

(1) م ، ن: 20.

(2) م ، ن: 28.

(3) المغامرة الجمالية للنص السيرذاتي، محمد صابر عبيد: 29.

(4) إذا كانت السرديات في بدايتها تهتم فقط بالسرد في الأدب، فإنها مع الصيرورة باتت توسع مجال موضوعها ليشمل السرد حيثما وجد: الصورة والحركة، أي أنها انتقلت من السرد الذي يوظف اللفظ في الخطاب الأدبي إلى أي سرد كيفما كان نوعه أو العلامة التي يوظفها. وبدأنا نجد دراسات سردية على اللوحة والفيلم السينمائي، والنص المترابط الرقمي، ينظر: السرديات والنقد السردي، سعيد يقطين، مجلة نزوى، العدد العدد الثالث والستون 16 – 7 – 2010.

وجدليتها))[1]، وصولا الى مضمون الصورة ذاته حين يكون هو محور الحكاية السيرذاتية، ومن هنا فإن اختيار نوع معيّن من الصور في السيرة الذاتية _ أربعين صورة تؤرخ لتاريخ جيش الإنقاذ – من بين كم كبير من الصور، فإنه- وبحسب الناقد – ((**لم يكن عبثا فنيا بريئا، بل انطوى على ستراتيجية تنظم حركة البحث وتقوده باتجاه نمط محدد يتصل بتاريخية خاصة 'عهد خاص'، ويتبلور ضمن دائرة فكرية وثقافية خاصة أيضا 'قضية خاصة'**))[2]، فالعهد الخاص هو عهد العمل ضمن مجلس النواب السوري، والقضية الخاصة هي قضية فلسطين ومرحلة انتساب الكاتب الى جيش الإنقاذ، الذي هو المحور المركزي للسيرة الذاتية.

وفي السيرة الذاتية للشاعر 'شوقي بغدادي' التي كانت مقدمة لديوانه الشعري '**ليلى بلا عشاق**' يعود الناقد مرة اخرى الى تناول السيرة الذاتية الشعرية التي سبق وأن أفرد لها كتابا خاصا، ولكن ما رأى الناقد انه يميزها كي تدخل ميدان المغامرة هو عوامل عدة ساهمت في تشكيل مغامرتها، فالشاعر يعلن سلفا خوفه من سلطة القارىء المتربص، ورغم ذلك فقد اقتحم الشاعر الميدان وشرع في الحديث عن سيرته الشعرية، مما يؤكد نفي الخوف عنده وانه ((**مغرم بالحديث عن نفسه**)) [3] وان شهادته الشعرية لم تأت استجابة لدار النشر – كما يدعي الشاعر – وإنما هي راجعة لأهداف معينة عند الشاعر ((**ولاسيما أن التجربة قد بلغت شأوا كبيرا على مستوى الزمن الشعري والإنجاز على حد سواء، بحيث تتاح له فرصة استرجاع رؤيته وتمثلها والحديث عنها ومقاربة رؤاها العميقة، من خلال ذاكرة نشطة تتوقف عند المحطّات والمساقات الأكثر حيوية وجاذبية في تاريخه الشعري**)) [4]. وتجلت المغامرة أيضا في كون الشعر يبدأ لعبة مسلّية ثم ينتهي الى كونه لعبة خطرة ((**إذا تتداخل حدود التسلية وحدود الخطر في إدارك البنية العميقة لخاصية التكوّن الشعري، الذي لا يتوقف عند مستوى النص في نطاقه التداولي والميثاقي بين المؤلف والقاريء، بل يبلغ مستوى شخصية الشاعر الإنسانية في مستواها الواقعي والوجودي**)) [5]، وهنا بدأ عمل الناقد السيميائي الذي حاول تحديد مراحل النمو النظري للمسألة الشعرية في علاقتها بالشاعر من خلال التنامي

---

(1) المغامرة الجمالية للنص السيرذاتي، محمد صابر عبيد: 33.

(2) م ، ن: 34.

(3) المغامرة الجمالية للنص السيرذاتي، محمد صابر عبيد: 59.

(4) م ، ن: 59.

(5) م ، ن: 61.

المطرد الذي تسير فيه مسيرة الشعر عبر مراحلها الزمنية المتعاقبة، التي استشفها الناقد من خلال نصوص الشاعر السيرذاتية، محددا مراحل "ستة" جرت فيها هذه التجربة الشعرية، فإذا كانت مرحلة كون الشعر لعبة خطرة قد تفضي الى الموت هي مرحلة اولى في وعي الشاعر، الذي ربما ادرك هذا متأخرا عن زمان التكوّن الشعري، فإن المرحلة الثانية هي استقرار النظر الموضوعي الى الشعر بوصفة "قضية" حياة أو موت، بعد أن كان لعبة في مرحلة اولى، حين يصبح الفعل الشعري ((**فعلا قادرا على التأثير والتغيير والثورة، خارج آلية التمترس خلف الجمال الفني المنشغل ببهاء اللغة ومهاراتها وجماليات الصورة وتقاناتها وأسلوبية التشكيل وفضاءاته**)) [1]، وفي مرحلة ثالثة تتدخل قيم اخرى تعزز قيمته الإنسانية تتمثل في العلاقة بين الشعر والجسد أو القصيدة والمرأة، فينفتح على قيم وأمداء اخرى تجعل منه لعبة اكثر خطورة وهي مرحلة يتحول الشعر فيها ((**الى مشروع لا يتوقف عند مجرد الرغبة في إنتاج كلام فني مختلف**)) [2]، بل يعمل على اكتشاف صيغ جديدة للتعبير باستمرار.

لا تلبث السيرة الذاتية الشعرية أن تعود لتستحوذ على الناقد وعلى مجمل اشتغاله النقدي في مجال السيرة الذاتية، لكن هنا مع الإضافة النوعية للعمل النقدي الذي تمثل بمحاولة إدراج عناصر أخرى الى سياق العائلة السيرية، والتي تخدم التناول السيري لكن ضمن دائرة أوسع من دائرة السيرة الذاتية الشعرية، تجلى في إضافة عناصر جديدة يمكن معها توسيع السيرة الذاتية لتصبح "**السيرة الذاتية الأدبية**" عموما وليس الشعرية خصوصا، فجاء بحث الناقد عن العناصر السيرذاتية في "**الحوار الأدبي**"، و"**الشهادة الأدبية**" الذاتية منها والغيرية، من خلا أنموذجين بارزين لأديبين عربيين بارزين هما "**ممدوح عدوان**" في الحوار الأدبي، و"**رجاء النقاش**" في الشهادة الأدبية.

يمكن أن نعد تعامل محمد صابر عبيد مع "**الحوار الأدبي**" باعتباره نصا سيرذاتيا محاولة إضافة عنصر جديد الى العائلة السردية السيرذاتية، من خلال تأكيده على أنه ((**لم تنظر المدونة النقدية العربية الحديثة الى الحوار الأدبي بوصفه مصطلحا سيرذاتيا نوعيا**)) [3]، وكأنه يلمح الى أنه هو أول من استن إدخال الحوار الأدبي تحت مظلة السيرة الذاتية. ويعرض الناقد الأسباب التي تبيح للحوار الأدبي هذا الدخول، فيرى أن من أسبابه أن الحوار الأدبي ((**يتحرر فيه الأديب "المحاوَر" من مشاغله**

---

(1) المغامرة الجمالية للنص السيرذاتي، محمد صابر عبيد: 62.

(2) م ، ن: 62.

(3) م ، ن: 75.

الإبداعية داخل فسحة من التأمل لينظر الى ذاته الإنسانية والأدبية بحرية ورحابة وألفة ومرونة، وينفتح بحسب طبيعة الأسئلة الموجهة إليه على كثافة تجربته وخصبها ليعاينها ويتمتع بفضائها، مسترسلا بالحديث والحوار خارج الحدود النوعية والتقاليد التقانية للفنون الإبداعية التي يمارس كتابتها)) [1]، والسبب الآخر هو أن الحوار الأدبي ((يأخذ شكلا أكثر حيوية وأهمية في نطاق قربه من السيرة الذاتية الإبداعية خلافا لبقية الحوارات، إذ ينطوي على وعي خاص ومعرفة نوعية وإدراك شامل لأهمية ما يقدمه على صعيد تعميق الحضور والفهم في تجربته الإبداعية ولاسيما إذا كان مع مبدع كبير له تجربة ثرّة وعميقة وخصبة ومتنوعة)) [2]، وعليه فقد تناول ما جاء في حوار مع 'رجاء النقاش' [3] مركزا مرة أخرى على ما يمكن اعتباره عناصر سيرذاتية في ذلك الحوار من خلال تناول رجاء النقاش نفسه لمسيرة حياته الصحفية وآرائه بمجمل القضايا الادبية التي تكلم عنها في حواره السيرذاتي، وقد عدّ الناقد ثلاثة أسباب هي التي بموجبها يمكن قبول الحوار الأدبي باعتباره نصا سيرذاتيا، وهذه الأسباب هي: إذا كان الحوار الأدبي استبطانا ذاتيا، وانفتاحا على الذات الإنسانية وتجربتها وعمقها، وإذا امتزجت مع قدرة المحاوِر على طرح الأسئلة الكفيلة بتحقيق ذلك، وأن ينطوي الحوار على وعي خاص ومعرفة نوعية وإدراك شامل لأهمية ما يقدمه على صعيد تعميق الحضور والفهم في التجربة الإبداعية، وأخيرا أن يكون الحوار مع مبدع كبير له تجربة ثرّة وعميقة وخصبة، مؤهلة لأن تروى ويتحدث عنها وتكون موضوعا لحوار أدبي. وهنا يبدو جليا مزج الناقد بين ماهو نصي مع ماهو خارج نصي، فهذه الأسباب او الشروط الثلاثة لاعلاقة لها بما هو داخل النص، إنما عادت أدراجها لتبحث في امور تتعلق بشخص الأديب نفسه ونوع تجربته، وربما طبيعة السيرة الذاتية توجب على الناقد هذه المسألة، فالسيرة الذاتية ربما وحدها دوناً عن بقية فنون الأدب ترتبط ارتباطا مباشرا بشخصية مبدعها، وبكل الأمور الخارج نصية التي تتعلق به.

وقد ركز الناقد على جانب بارز في طبيعة الحوار الأدبي عند 'ممدوح عدوان' تجلى في بروز 'الأنوية' بشكل عالٍ و((على نحو مركزي واضح تكشّف عن قدر عالٍ من الحرص والانفعال والجرأة والقصدية والصدق، على النحو الذي يمكن اعتمادها بنسبة عالية بوصفها مفاتيح لهذه الشخصية

---

(1) المغامرة الجمالية للنص السيرذاتي، محمد صابر عبيد: 75.

(2) م ، ن: 76.

(3) الحوار في: مجلة الهلال، العدد 115 ، القاهرة، عدد خاص عن رجاء النقاش بعنوان 'رجاء النقاش القلم .. الإنسان'، 2007.

الإشكالية))[1]، ولعل هذا هو المبرر الأهم الذي يمكن من خلاله عدّ "**الحوار الأدبي**" شكلا من أشكال السيرة الذاتية، فضلاً عن الأسباب السابقة، فبروز "**الأنا**" وطغيانها هو أقرب العناصر وأكثرها شبها بمضمون السيرة الذاتية، وهو نفسه ما ألحّ عليه الناقد وهو يحلل حوارات ممدوح عدوان باحثا عن كل الجوانب السايكولوجية والتي يحاول الناقد اقتناصها من أثناء الحوار، مركّزا دائما على ((**قوة حضور التجربة الشخصية**))، والأفكار، والنواحي النفسية كالعصبية مثلا والتي يشعر ممدوح عدوان أنها تتواءم مع كل شيء في حياته. لقد قدم ممدوح عدوان في حواراته كل المسوغات التي يريدها الناقد لكي يدرج الحوارات ضمن نطاق السيرة الذاتية حين يمتزج في الحوار الجانب الذاتي مع الجانب الإبداعي، ليقدم لنا سيرة ذاتية شخصية – إبداعية في آن، فحديثه عن تجربته الشعرية وتجربته الروائية ممزوج تماما مع الحديث عن سيرة المكان والزمان والطقوس والشعائر، بدءا من مرحلة الطفولة وصولا الى مرحلة النضج الشخصي والفكري والإبداعي، فضلا عن كل النشاطات الأخرى التي مارسها ممدوح عدوان.

اما في مجال الشهادة الأدبية ومدى ارتباطها بالسيرة الذاتية، فيقرر الناقد أن ((**الشهادة الأدبية الذاتية تكون بحكم التخصص والقرب والحساسية أكثر تمثلا لطبيعة التجربة والشخصية والروح، ولذا فهي أقرب الى اعتمادها وسيلة من وسائل التعبير عن صورة مهمة من صور السيرة الذاتية لصاحبها، ووثيقة مهمة لا يمكن الاستغناء عنها لإدراك جوهر الفضاء السيرذاتي**))[2]، وفي هذا السياق تندرج الشهادة الأدبية التي أدلى بها الناقد والصحفي والمفكر العربي "**رجاء النقاش**" ضمن أحدى حواراته الخاصة، ومرة أخرى يبرهن الناقد على سعة المجال الذي يمكن ان تتسع من خلاله السيرة الذاتية لتشمل عناصر متنوعة ومتعددة، ومنها الشهادة الأدبية. على أن أهمية الشهادة الأدبية مرتبطة بأهمية الشاهد، والمشهود له، فيشترط بالشاهد أن ((**يحمل معرفة خصبة وثرة تعكسها طبيعة التوجه نحو الإدلاء بشهادة مهمة عن تجربة اديب معيّن يستحق هذه الشهادة**))[3]، وهو ما فعله النقاش في شهادته حين تحدث عن جوانب كثيرة من جوانب الثقافة في مصر، وعن الأدباء الذين عاصرهم، والمؤسسات التي عمل معها في مسيرته، مازجا تلك الشهادة الغيرية بطرح جوانب مهمة وبارزة من جوانب السيرة الذاتية، وهو ما لاحظه الناقد حين أشار الى أن ((**الشهادة**

---

(1) المغامرة الجمالية للنص السيرذاتي، محمد صابر عبيد: 76.

(2) م ، ن: 106.

(3) المغامرة الجمالية للنص السيرذاتي، محمد صابر عبيد: 105.

الأدبية الغيرية في تجربة رجاء النقاش أخذت سبُلاً وأشكالاً عدة في رسم معالم سير ذاتية هذه الشخصية الأدبية والثقافية)) [1].

أما شهادة "خالد محي الدين البرادعي"[2] فقد مزج فيها بين الشهادتين "الغيرية والذاتية"، وتتبعه الناقد مركزا على الأماكن المضيئة في تلك الشهادة التي يستشف منها رائحة السيرة الذاتية. ولقد توسع البرادعي في تناوله لمختلف نشاطاته الإبداعية ولجمل علاقاته بأدباء ومفكري عصره، وتحدث عن تأثيرهم فيه، واعتبر عددا منهم أساتذته، وكان تركيز الناقد في متابعة أثر المرأة في البرادعي، وحضورها في الحياة والأشياء، وقدرتها على تموين الحس الإبداعي بالكثير من الرؤى التي تضاعف من القدرة الإبداعية، وكذلك البحث عن اثر المكان والبيئة وتأثرها في إبداعه، فضلا عن مجمل الأنواع الإبداعية الأدبية كالشعر والمسرح، والمسرح الشعري وأدب الأطفال. وحاول الناقد في كل مرة أن يقتنص الإشارات المهمة التي يبوح بها البرادعي، والتي تعكس من وجهة نظر الناقد الإضاءة السيرذاتية في الحوار، ولعلّ ثيمة المغامرة البارزة، من وجهة نظر الناقد، تجلت على صعيد تمسك البرادعي بالمسرح الشعري، إذ يرى الناقد **((إن ارتباط البرادعي بهذا النوع من الشعر بعد أن هجره معظم الشعراء المعاصرين – إن لم نقل كلهم – يعد خصيصة نوعية في تجربته الإبداعية، بوسعها أن تسم السيرة الإبداعية بميزة لا يتوافر عليها سواه، بالرغم من كل الاعتراضات على هذا النوع من الكتابة في زمن انحسرت فيه قراءة الشعر أساسا فكيف بالمسرح الشعري))** [3].

ويؤكد الناقد أيضا على اهمية حضور التراث في التكوين الشخصي والإبداعي بقوله إن **((الأنموذج الثقافي والرؤيوي الذي تمظهرت فيه الشخصية البرادعية في كل مستوياتها الإبداعية والسيرذاتية، تنتمي على نحو ما الى التراث، فهو يستقي من التراث الملامح الأكثر مركزية من شخصيته ورؤيته للغة والفن والأشياء، وربما من دون الاستدلال بالتراث – قيمة ورؤية وشخصية وثقافة وإبداعا – لايمكن فهم تجربة البرادعي ووضعها في إطارها))** [4].

---

(1) م ، ن: 121.

(2) ورد هذا الحوار في: حياة في حوار، حوار شامل مع الأستاذ الدكتور خالد محي الدين البرادعي، د. انطوانيت زحلاوي، الاتحاد العالمي للمؤلفين باللغة العربية، دمشق ، ط 1 ، 2005.

(3) المغامرة الجمالية للنص السيرذاتي، محمد صابر عبيد: 158.

(4) م ، ن: 158.

ولعل ملمحا بارزا آخر في الحوار السيرذاتي للبرادعي يلمحه الناقد ويشير إليه ويبرزه ويحيطه بالأهمية التي من خلالها تبرز القيمة السيرذاتية للحوار، حينما يعمد الكاتب الى نقد وتقويم الذات الشخصية والإبداعية، وطرح الأنموذج الشخصاني على النحو الذي يتمناه ويرغب به ويسعى إليه، فيصف الناقد ما ذكره "البرادعي" من إعادة تقويم لأعماله الأدبية، وتشذيبها وحذف زوائدها، والكتابة على وفق أنموذج ذي تفرد خاص يحاول دائما أن ينأى عن سياقات المبدعين السابقين، بأن ((**هذه الخصيصة الذاتية تنعكس على رؤية سيرذاتية في النظر الى تاريخ الابداع الشخصي وذاكرته، فالمنتج الشعري للشاعر هو ذاته الإبداعية وسيرته الفنية التي ترسم المناخ الحضاري للشخصية، لذا فهو مسؤول مسؤولية مباشرة عن كل كلمة شعرية وحرف شعري ينتسب إليه، ويمثل جزءا جوهريا وأساسيا من مقولته في الحياة والجمال والأشياء، بحيث عليه أن يعتني بهذا المفصل السيرذاتي الإبداعي من مفاصل حياته لأنه سيُقرأ يوما على هذا الأساس**)) [1].

وتمتلك الشهادة الأدبية خصوصية أخرى ضمن نطاق تشكلها السيرذاتي إذا ما كانت شهادة أدبية "أنثوية" فهي ((**تأخذ حيزا أكبر من الخصوصية والتمركز حول التجربة وفيها ومن خلالها، فالشهادة الأدبية الأنثوية محكومة دائما بسلسلة من المصدّات والتابوهات والمحرمات، بفضل طبيعة التشكل الأنثوي الخاضع في مجتمع ذكوري عميق الذكورية – تاريخا وراهنا – حتى وإن تعلّق الأمر بالإبداع الأدبي**)) [2]، ولذا يدعونا الناقد الى تلقي الشهادة الأدبية الأنثوية استنادا الى هذا المعيار الثقافي والفكري والتاريخي البالغ الأهمية والشديد الحساسية في إشاراته وعلاماته الواردة في الشهادة، وهذه الخصوصية والحساسية هي التي – بحسب الناقد – تجعل الشهادة الأدبية الأنثوية تدخل في مدار السيرة الذاتية ومدارجها أكثر من الشهادة الأدبية الذكورية ((**لفرط تركيزها وضغطها على التجربة من ناحية تمثيلها للسيرة الحيوية والإبداعية للأنثى – الإنسانية والمبدعة –**)) [3]، وبهذه الرؤية جاءت قراءة الناقد لشهادة الشاعرة "حمده خميس"، مركزا على الجوانب الأنثوية في هذه الشهادة من خلال ما تبوح به الشاعرة من خصوصيات أنثوية، منها ما هو راجع الى طبيعة الأنثى، ومنها ما هو راجع الى طبيعة مكانة الأنثى في المجتمع ضمن التكوّن الثقافي والاجتماعي الخاص بعالم الأنثى من خلال ممارسة القسوة المجتمعية والفكرية والثقافية عليها، فحين تقول

---

(1) م ، ن: 162.

(2) المغامرة الجمالية للنص السيرذاتي، محمد صابر عبيد: 162.

(3) م ، ن: 167.

الشاعرة في شهادتها انها كانت تخبيء الكتب التي تقرأها تحت فراشها حتى يغرق البيت في نوم عميق، يصف الناقد هذه المعاناة بأنها ((**محنة التشكل القاسية التي تتأتى أولا من كون الذات الباحثة عن متعة القراءة هي انثى**)) [1]، وحين تقول الشاعرة إن هذه السرية جعلت لها مزاجا صامتا وميلا الى العزلة والاختزال في الحديث، يقول الناقد ((**إن المزاج الصامت والميل للعزلة، والاختزال في الحديث، هي مكونات شخصية بالدرجة الأولى، لها علاقة بالطبيعة والكيفية التي يمكن أن تكون فيها 'ذات' هذه الشخصية في مساحة العمل الاجتماعي والإنساني، فضلا على مساحة العمل الإبداعي والفني**)) [2]، فضلا عن كافة المؤثرات الثقافية التي تلقتها الشاعرة وهي تحاول بناء شخصيتها على الصعيدين الشخصي والأدبي، بدءا من مرحلة الطفولة مرورا بمرحلة الجامعة، وصولا الى كل المؤثرات او التجارب الأخرى كالزمان والمكان والحب، والتي يسميها الناقد '**تجربة الحياة والعالم**'[3] وهي التي شكلت الكون الشعري للشاعرة، والتي يقتنص الناقد خصائصها من خلال سيرتها الحوارية، ليخلص الى أن هذه التجربة تكونت من خلال مجالين رئيسين هما '**الذات والآخر**' إذ من خلالهما ((**تنبع الرؤية وتتشكل التجربة وتتكامل السيرة، في تشكيل فضائي ورؤيوي يعمد الى استنطاق المفردات والتفاصيل والتشكيلات من اجل بلوغ ما تسميه 'تجربتي الشعرية' التي هي في حقيقتها 'تجربتي' التي تكمن في 'سيرتي الحياتية' إذ يتزاوج فعل الشعر مع فعل الحياة في مسار واحد**)) [4].

أما في مجال دراسة القصة السيرذاتية فإن '**نجيب محفوظ**' في مجموعة '**أصداء السيرة الذاتية**' قد أوقع الناقد في إشكال من نوع ما، وحري بنجيب محفوظ أن يفعل، فهذه المجموعة القصصية هي خروج عن المألوف في طبيعة القصص السيرذاتية، التي أشر الناقد في معجمه السيري أنها تلتزم سردا مرحليا يختاره القاص ويرى أنه مناسب وصالح فنيا للعمل القصصي، كما وأنها تلتزم تقانات القصة القصيرة الاعتيادية في سرد احداثها وتركيب عناصرها، وتتمركز بحيث تسمح على نحو ما بإظهار الشكل التراتبي التصاعدي للسيرة المحكية سردا وحدثا وفضاء'[5]، لكن نصوص نجيب محفوظ

---

(1) م ، ن: 169.

(2) م ، ن: 170.

(3) المغامرة الجمالية للنص السيرذاتي، محمد صابر عبيد: 178.

(4) م ، ن: 184.

(5) ينظر: معجم مصطلحات السيرة في ملحق كتاب المغامرة الجمالية للنص السيرذاتي، ص 218.

((لاتدين بالولاء الى أي اعتبارات تقانية معروفة في تحديد هذا الجنس الأدبي السردي))[1]، كما وأن العنوان نفسه يثير إشكالية اخرى فـ ((هذا التوصيف 'أصداء' حين يضاف الى 'السيرة الذاتية' كما هي حال عنوان الكتاب، فإنما يقدم رؤية موضوعية للكتاب تتمثل في أنه صدى مجموع لصوت السيرة))[2]، ويشير الناقد الى أنه ((حين نتدخل في المتن النصي للكتاب نجد أنه تكوّن من عدد كبير من اللقطات السردية تشبه الى حد كبير القصص القصيرة جدا، إلا أن الميثاق القرائي الذي كرسه العنوان على الغلاف 'أصداء السيرة الذاتية' يرغمنا على التعاطي مع النص بوصفه أنموذجا معينا من نماذج السيرة الذاتية، ويبعد عن سياق القراءة إمكانية عدّه عملا تخييليا يمكن أن يدخل في جنس القصة القصيرة جدا))[3]، فيدخل الناقد الى مهمة القراءة وهو على وعي بتحديات قراءة من هذا النوع وبهذه المواصفات، وما تنطوي عليه من إشكالية فيرى الحل في أن يعدّ هذا النص شكلا سرديا آخر يضاف الى منهج المغامرة الجمالية للنص السيرذاتي، وأن يقرر أن هذا الكتاب ((الذي جرى تركيبه وبناء محتوياته على أساس قصصي مركز ومكثف وممنهج وفق رؤية سيرذاتية حرة، استخدم آليات الذاكرة بأسلوبية رحبة لا تخضع لقيمة اعتبارية واحدة في الانتقاء والاستحضار والاستدعاء والتذكر، بل تلتقط أشتاتا متفرقة من حقل الذكريات وتعرض من خلالها مقولة ما، تنطوي عادة على فكرة أو رؤية أو جملة فلسفية ترميزية تمثل على نحو ما قضية مركزية يريد الكاتب تسجيلها أو تثمير محتواها))[4]، وأن يستقي منها ما يرى انه معبر فعلا عن الطبيعة السيرذاتية، وعامدا الى انتخاب قصص يرى أنها تجد ذاتها معبرة عن الأفكار التي يطرحها محفوظ في هذه السيرة كالطفولة – وقد اخذت الحصة الأكبر من القصص المقروءة –، والذاكرة وقدرتها الى الاسترجاع، والفكرة الفلسفية، ومصائر الناس الذين عايشهم الكاتب، والحكمة – التي برزت في القصص اكثر من بروز الحضور السيرذاتي –، والرؤية الفلسفية والصوفية، وعليه فبعد أن يورد الناقد كل عناوين هذه القصص والتي تجاوزت المئتي عنوان، يختار بعضا منها لقراءته مركزا على الصلة التي تربط العنوان بالمتن، ذلك العنوان الذي يرى أن أغلبه جاء تقليديا ولم يستجب للأهمية السيميائية 'العتباتية' التي يجب أن يتحلى بها العنوان حين يعتلي رأس النص، فكانت قراءته لقصص 'دعاء،

---

(1) م ، ن: 189.

(2) م ، ن: 189.

(3) المغامرة الجمالية للنص السيرذاتي، محمد صابر عبيد: 189 .

(4) م ، ن: 199.

رثاء، قطار المفاجآت، نصيحة، ملخص التاريخ، الطرب، الصور المتحركة، رسالة لم تكتب، سؤال بعد ثلاثين عاما، المهجر، عبد ربه التائه، الخلودْ محاولا من خلال انتخابها ان تمثل الأفكار الأساسية التي رأى أنها تحتوي مجمل أفكار السيرة الذاتية لمحفوظ.

المبحث الثالث

في النقد السرديّ الروائيّ

لا يمكن للمشروع السردي للناقد أن تكتمل أركانه من دون أن تكون للرواية نصيبها الأوفر من القراءة، وعلى الرغم من أن النصيب الأوفر حظا في قراءات محمد صابر عبيد السردية كان للسيرة الذاتية، الا ان الرواية تفرض نفسها بوصفها سياقا نصيا يوجب القراءة، واستنادا الى هذا فإن دراسات الناقد للرواية ستكون استجابة لازمة للمكانة التي تحظى بها الرواية ضمن المنتج الأدبي، وأيضا لطبيعة المشروع النقدي للمغامرة الجمالية – مع ان هذا لا يعني ان ليس للناقد قراءات نقدية في الرواية – الذي كان ثلاثة أرباعه مخصصا للنصوص السردية.

تنوعت اجراءات الناقد في نقده للرواية بين عدد من المقالات وبين الكتب المتخصصة، ولعل أبرزها – وهو ما ستتخذه أنموذجا – كتاب "**المغامرة الجمالية للنص الروائي**"، ضمن هذا السياق المتخصص.

كما اعتاد الناقد في مجمل كتاباته فإنه يلج الى موضوعه مباشرة داخلا في ميدان القراءة النصية من دون أن يولي التنظير الأهمية التي توجبها القراءة كعادة غالب الدراسات النقدية التي تمهد لموضوعها بمهاد نظري ثم تلج الى ميدان التحليل، مما قد يطول او يقصر بحسب الرؤى التي يرى الناقد انها ضرورية لعرض مقولاته، لكن محمد صابر عبيد يكتفي بالإشارة المختصرة التي تتداخل الى حد كبير مع سياق التحليل، وتكاد تكون نقاطا تحاول ان تكون مضيئة في درب القراءة النصية للنص، وهذه التنظيرات هي في غالبها إضاءات منهجية تستقي من طبيعة منهج القراءة نفسه من دون أن تكون بحق قضايا تنظيرية لخصائص جنس أدبي معيّن، كما وأنها تتخذ من مقدمات المباحث النقدية مكانا اثيرا في غالب كتاباته النقدية.

يشترط الناقد للقراءة النقدية للرواية ان ((**تنظر الى الرواية بوصفها عملا كثيفا يخضع للتخطيط والصياغة والإدارة والقيادة**)) [1]، وهوما جعله أساسا مهما في عدد من قراءاته النقدية في

---

(1) المغامرة الجمالية للنص الروائي ، محمد صابر عبيد: 17 .

مجمل القراءة التي تبنتها دراسته وسيكون كتاب "المغامرة الجمالية للنص الروائي" الميدان الذي من خلاله نستنطق مجمل الفعالية القرائية النقدية لمحمد صابر عبيد في مجال الرواية.

يجب ان لا يغيب عن البال أن دراسة الناقد للرواية جاء في سياق البحث عن مكمن المغامرة الجمالية للنص، وقدمه على مجمل العوامل الأخرى، وإن الروايات التي انتخبها الناقد ميدانا للقراءة النقدية يبدو من خلال ملاحظتها أنها قامت على نفس المقومات الرئيسة للأنواع الأساسية من الراوية، سواء على صعيد الشكل الروائي ام المضمون، أم منهجية السرد، ولذلك فإن عنوانات هذه الدراسة الداخلية جاءت على نفس هذه المرتكزات النظرية التقليدية، كالرواية التاريخية، والكون الروائي، والتشكيل الروائي، وفضاء الرواية، والتشكل الأيروسي الروائي، إلا أن مضمون القراءة النقدية قام على البحث عن الخارج عن المألوف وعن عناصر التجديد، في سياق المغامرة الكتابية والتشكيلية والتقانية للرواية، محاولة جهدها أن تدرج فيها كل ماهو متاح من عناصر وتشكيلات اجتهد الروائيون في تجربتها، ورأى الناقد أنها قد استجابت لعنصر التغيير والاختلاف الكتابي.

وبمعاينة النصوص الروائية التي درسها الناقد نجد انه قد تناول ثلاث عشرة رواية لأحد عشر روائيا، كان لروائيي بلاد الشام الحصة الاكبر، باستثناء روائي واحد من العراق، وروائي واحد من الجزائر، وهذه الروايات هي بحسب تسلسل ورودها في الدراسة:

زمن الخيول البيضاء، إبراهيم نصر الله، فلسطين

السبع الأشهب، نادر السباعي، سوريا

الرجع البعيد، فؤاد التكرلي، العراق

أعواد الثقاب، رفقه دودين، الأردن

الحمراوي، رمضان الرواشده، الأردن

حارس المدينة الضائعة، إبراهيم نصر الله، فلسطين

خشخاش، سميحه خريس، الأردن

المصابيح الزرق، حنا مينا، سوريا

شرفة الهذيان، إبراهيم نصر الله، الأردن

ورقة التوت، قاسم توفيق، الأردن

دلعون، نبيل سليمان، سوريا

اعترافات سمير اميس – ملكة الشرق والسحر، عبد الكريم ناصيف، سوريا

يصحو الحرير، امين الزاوي، الجزائر

طغت القراءتان البنيوية والسيميائية على مجمل الحراك القرائي للروايات المقروءة، وتداول هذان المنهجان الفعالية القرائية، كل بحسب حاجته وبحسب إمكان النص في استثارة طبيعة المنهج على الاستجابة لمعطياته وطروحاته، ولذلك فقد تنوع الحضور المنهجي وتداخل بمختلف إجراءاته التطبيقية، محققا بذلك انسيابية القراءة النصية التي تنطلق من النص وتنتهي إليه، فتداخلت الإجراءات النقدية ضمن سياقات القراءة الواحدة، مع التأكيد على بروز القراءة البنيوية على الحركية العامة الموجهة للطبيعة الإجرائية في القراءة مستعينة بما تتيحه قراءة العتبات والقراءة السيميائية الى حد كبير في محاولة استجابة القراءة لمنطق النص ومنطق النقد وهو يحاول أن يؤول ما ترمي إليه النصوص من خلال عملية الاستنطاق القرائي، مع الرجوع احيانا الى المناهج السياقية خصوصا ما يتعلق منها بالمؤلف وطبيعة انتاجه الأدبي، واحيانا تاريخه الشخصي.

العتبات:

أولى محمد صابر عبيد العتبات أهمية واضحة في دراسته للرواية، محاولا استنطاق طاقة العتبات في إغناء الرواية، وكانت طبيعة تعامله مع العتبات تقوم على صعيدين؛ الأول سيميائي يحمّل العتبة دلالة علاماتية تحفّز التلقي الى استشراف المقولات التي تحملها الروايات، وتأويلي يتيح للقراءة أن تنفتح على أفق الاستشراف والاستنطاق والتاويل بما يجعل العنوان محفزا مهما من محفزات التاويل، والثاني تقاني يتمثل بقدرة العتبة على التفاعل مع المتن النصي للرواية ودرجة تدخلها في عناصر الرواية.

أولى العتبات هي عتبة العنوان، فقد أكد على أهميتها في الرواية بما يحمله العنوان من قدرة سيميائية استثارية، وقد قيل عنه أنه من ((**أخطر البؤر السردية التي تحيط بالنص، إذ يمثل – في الحقيقية – العتبة التي تشهد عادة مفاوظات القبول والرفض بين يدي القارىء والنص**)) [1]، ولذلك فإن ((**الخطاب الأدبي هذه الأيام يزخر بضروب من العناوين تعكس مدى الأهمية التي يوليها المبدع لهذه العتبة، رغبة في بناء عناوين مختلفة عما أنجزته المراحل الأدبية السابقة، تحقيقا**

---

(1) في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، خالد حسين حسين: 6.

لقطيعة جمالية مع ذلك المنجز، أساسها الرغبة في تقديم المختلف والمغاير وغير الثابت أو المستقر، بل المفضي الى القلق والتيه وعدم الركون الى قراءة واحدة)) [1].

وتنهض عتبة العنوان بوظائف متعددة، جمعها جيرار جينيت بأربع وظائف؛ هي الوظيفة التعيينية والوظيفة الوصفية والوظيفة الدلالية الضمنية والوظيفة الإغرائية[2]، وهي في نظر محمد صابر عبيد تنهض **((بوصفها مدخلا عتباتيا تصطدم به آليات القراءة حال دخولها ميدان الإجراء التقاني، ومفتاحا من مفاتيحها مشرعا للعمل دائما، لما تحتويه من شحنة بنائية وتركيبية وسيميائية وإيقاعية كثيفة ومركزة تغذي طبقات النص الأخرى، وتتحكم على نحو ما في حركيتها ووظائفها وإسهامها المشترك في إنتاج الأنموذج النصي وخطابه))** [3]، فكان تناول محمد صابر عبيد للعنوان الروائي ينطلق من مجموع هذه الوظائف، مع التركيز الشديد على أهميتها العلاماتية، ومن هنا جاءت رؤيته لعنوان رواية 'زمن الخيول البيضاء' لإبراهيم نصر الله إذ رأى فيها أن عنوانها **((يحتضن في جوهره اللساني والبلاغي والسيميائي أهم العلاقات التي تنطوي عليها المقولة المركزية في الرواية))** [4]، ويحدد دلالات كل عنصر من عناصره، فيرى أن 'زمن' يحيل على التاريخ، كون الرواية تنتمي الى النوع التاريخي من الروايات، فضلا على تدخله **((الاستعاري في الحراك الجمالي للمتخيل، لأنه لا إمكانية لوجود سرد وحكاية من دون الاعتماد على زمن يحرك فضائية هذه العناصر السردية ويضعها موضع التنفيذ))** [5]، اما دال 'الخيول' فإنه يتمتع بدلالات ترتبط بالزمان والمكان والحدث والتاريخ، وهو يقوم برفع الزمن ليعطي له دلالة القوة والعنفوان والسرعة والكبرياء والشجاعة والجمال، لكنه لا يكتفي باللعب بدال الزمن ويرغمه على الانصياع الى فضائه الدلالي، بل يرفعه الى مرتبة وصفية أعلى تتحقق من خلال دلالة اللون 'البيضاء' عبر موضعته في

---

(1) في دروب السرد، دراسات تطبيقية في القصة والرواية، ثائر زين الدين: 99.

(2) ينظر: شعرية عنوان كتاب الساق على الساق فيما هو الفارياق، محمد الهادي المطوي، مجلة عالم الفكر، الكويت،المجلد28،عدد ،456،19. فضلاً عن وظائف اخرى كثيرة جمعها الدارسون بـ الوظيفة الايدلوجية، ووظيفة التسمية، ووظيفة التعيين، والوظيفة الأيقونية البصرية، والوظيفة الموضوعاتية، والوظيفة التأثيرية، والوظيفة الإيحائية، ووظيفة الاتساق والانسجام، والوظيفة التأويلية، والوظيفة الدلالية أو المدلولية، والوظيفة اللسانية والسيميائية، ينظر: السميوطيقا والعنونة: 100.

(3) العلامة الشعرية، محمد صابر عبيد: 43.

(4) المغامرة الجمالية للنص الروائي، محمد صابر عبيد: 8.

(5) م ، ن: 8.

منطقة تركيز معينة توجهها الصفة حين تعزل كل ألوان الخيول الأخرى وتسورها باللون الأبيض حصرا[1].

اما عنوان رواية 'أعواد الثقاب' للروائية 'رفقه دودين'، فإنه عنوان يستنهض فاعلية التأويل ويفتح آفاقها، كما يعمل بتجلياته المتنوعة في المتن السردي، وبتداخل هذين المستويين في العمل وما يتمخض عنه ذلك من منتج دلالي يمكن للقراءة ادراك الأسرار التي تتحكم في سير اللعبة السردية وتوجيه حيواتها[2]، فكانت هذه الرواية ((**تمارس لعبتها على عتبة العنوان بمفارقة تجدها واسعة شكلا، وعميقة دلالة، بين العنوان مستقلا بذاته على صفحة الغلاف في وضعه المستفز المثير والملغوم بالسؤال والاحتمال، وبين تجلياته المحيطة في المتن وهي تتحرك على مسطرة واحدة تتراجع فيها الكثير من التصورات الأولى التي يشيعها العنوان مستقلا وتندحر فيها معظم التأويلات**))[3]، ففي السياق التأويلي لهذا العنوان جاءت كلمة 'أعواد' بصيغتها المذكرة لتفجر ((**شهوة التأويل نحو تشييد شبكة دلالية تنهض على التشكيل البنيوي والسيميائي، فالصيغة التي وردفيها العنوان صيغة تنكيرية / جمعية / ذكورية**))[4]، فأعواد المضافة الى 'ثقاب' تفرز دلالات شكلية تتعلق بهيئة العود في وضعه المنتصب، المنتهي بكتلة متبلورة في رأسه جاهزة ومعدة للاحتراق، فضلا عن ما تحيل عليه مفردة ثقاب من مرجعية لغوية وإيقاعية وسوسيو ثقافية. اما تدخل العنوان في المتن النصي فإنه يرى أن العمل الحقيقي للعنوان قد تجلى في الربع الأخير من الرواية، وحقق وظيفته حين ((**عمق دلالة المحو والاحتراق التي راح فيها السارد الذاتي وهو الشخصية المركزية في الرواية ضحية الاختيار الخاطئ، وقد أسهمت عدة مصادرفي وضعه تحت المقصلة**))[5]، وبذلك تحققت سيميائية وتأويلية العنوان 'أعواد الثقاب' حين تحترق ولاتعود مرة اخرى الى حالتها وتفقد وظيفتها الحيوية لتحمل وظيفة دلالية تعني الانطفاء وانتهاء المصير، وهي هنا دلت على الاحتراق والنهاية المأساوية للشخصية، وذلك حين تقول الرواية ((**بعد إذ صار بطل هذا النص عود ثقاب ولع وانتهى الأمر، رائيا بأنه لن يكون في يوم من الأيام فينيقا ينفض رماد الاحتراق عن روحه ليهبّ من جديد**))[6].

---

(1) ينظر: م ، ن: 8.

(2) م ، ن: 70.

(3) م ، ن: 71.

(4) المغامرة الجمالية للنص الروائي، محمد صابر عبيد: 71.

(5) م ، ن: 72.

(6) م ، ن: 73.

أما رواية "**المصابيح الزرق** للروائي "حنا مينا"، فإنها تستثير الناقد لكي يبين وعلى نحو واضح الأهمية الاستثنائية للعتبة العنوانية في الرواية، إذ يرى أنها تمثل جزءا مهما من الشبكة المكونة لما يسمه "**معمارية الرواية**"[1] التي بدورها ترتبط بمجموعة مصاحبات نصية أخرى تسهم في أنموذجية العمل الروائي الناجح، ويرى أن هذه العتبات والمصاحبات النصية تعمل وتحضر بحسب الطبيعة التشكيلية والفنية والجمالية والموضوعية التي يشتغل عليها كل روائي، فليس هناك قوانين ثابتة ونهائية تلزم الروائي باعتمادها، ولكن على الرغم من الانفتاح على هذه الحرية في اختيار المعمار المناسب للرواية لكن هناك عتبات مركزية لا بدّ من اعتمادها أساسا في التشكيل العام للرواية، ويأتي العنوان في مقدمة هذه العتبات[2]، الذي من سماته أيضا انه ((**لاتوجد قواعد مرسومة تحدد أسلوبية الاختيار والشغل والتشكيل العنواني، بل هي فرصة يحظى فيها الروائي بحرية كاملة لوضع العنوان الذي يجده ممكنا وضروريا ومناسبا لعمله**)) [3]، وتتجلى أهميته وعلى نحو واسع في كونه ((**إشكالية مهمة وخطيرة تقلق الكثير من الروائيين لما لها من حضور تشكيلي وسيميائي يسهم في تكامل العمل، لذا تعددت أساليب الروائيين في الشغل على هذه العتبة وانشغلوا بها انشغالا لا يقل أهمية أبدا عن اشتغالاتهم البنائية في مراحل التكوين الأخرى للعمل الروائي**)) [4]، ولذلك فإنها وفي جانب مهم من اختيارها تخضع لوعي الروائي اللغوي وأدراكه لأسرار المفردة وقيمتها التعبيرية، وقدرته على ضخها بكثافة تدليل وتبئير مناسب لرؤيته لعمله، فكان نتيجة ذلك أن صار بإمكان الروائي اقتراح اكثر من عنوان لروايته وأكثر من طريقة، ويمكن أن يتغير العنوان بتغير تطور العمل الروائي في أثناء الكتابة، وقد يستعين بذوي الخبرة من أجل الوصول الى عتبة عنوانية مناسبة، كما وان الروائي قد يشعر بأن العنوان المركزي لايكفي وحده فيلجأ الى ضخه بعنوان ثانوي يضاعف من قوة العنوان المركزي ويقربه من مرحلة الاستواء والتكامل[5]، وعلى هذا الأساس سيظل العنوان الروائي ((**شاغلا سيميائا وتشكيليا مركزيا في معمارية الرواية وقد كشفت نظريات السرد عن قيمة مضاعفة للعنوان افاد الروائيون من معطياتها، وراحو يشتغلون على عناوين**

---

(1) م ، ن: 159.

(2) ينظر: المغامرة الجمالية للنص الروائي، محمد صابر عبيد: 159.

(3) م ، ن: 159.

(4) م ، ن: 159 – 160.

(5) ينظر: م ، ن: 160.

رواياتهم بوعي تشكيلي وسيميائي اكبر انعكس على القيمة المعمارية الكلية لأعمالهم الروائية))[1]، ومستقبلا سيبقى **((الباب مفتوحا دائما لمناقشة هذه العتبة وقراءتها ودراستها واكتشاف رؤى وحلقات ومفاصل جديدة في بنيتها وتشكيلها، هي ضمن الرؤية الحداثية التي تفحص المقومات السردية للعمل الروائي على أسس جمالية عميقة وواسعة ورحبة لاحدود نهائية لشعرية تشكيلها))**[2].

وحظيت العتبات الروائية الأخرى باهتمام الناقد وتناولها بالدرس وإن لم تكن باهمية عتبة المقدمة، ومن هذه العتبات عتبة '**الملاحظات**' خصوصا في رواية زمن الخيول البيضاء التي يرى الناقد انها **((ترسم صورة ضرورية محكمة لإظهار السياسة السردية التي اعتمدتها الرواية، وهي تشكّل أنموذجها الفريد في تبني التاريخ من اجل الرواية، وتبني الرواية من أجل الرؤية، وتبني الرؤية من أجل الموقف، وتبني الموقف من أجل الإنسان، وتبني الإنسان من أجل الحق))**[3]. اما عتبة '**الهوامش**' وفي الرواية ذاتها، فإنها كما يرى الناقد تقانة مهمة **((تشتغل هنا بوصفها إطلالة على التاريخ الواقعي للأحداث بنسخته الموضوعية))**[4]، فـ **((ثمة رصيد متنوع ومتعدد من هذه الهوامش يكسر – فضلا على أهميته العلمية التاريخية في إضاءة منطقة سردية بحاجة إلى إضاءة – النمطية الخطية التي يسير فيها الفاعل القرائي، عبر اضطراره الى الهبوط البصري من المتن الى الهامش، ومن ثم العودة مرة اخرى الى المتن))**[5]. ومن العتبات عتبة الاستهلال وعتبة الملحق السردي وعتبة الخاتمة، وهذه الأخيرة يرى فيها أنها السبيل الى نفض غبار الحكاية، وبداية اسدال الستارة على المشهد الروائي في رواية '**خشخاش**' للروائية سميحة خريس، أما في رواية '**ورقة التوت**' للروائي '**قاسم توفيق**' فإن الخاتمة لعبت دورا مركبا حينما احالت الى البداية الروائية **((حيث هي في المنظور السياقي 'الخاتمة' لكنه شاء صناعة هذه المفارقة امعانا في تسريب شبكة من المقاصد يحقق بها السرد معناه الروائي، ففي حين تذهب جميع خيوط السرد، فإن العنوان – الخارج أيضا عن نظام تسمية الفصول باستقلالية واضحة يشير الى نهاية تمثل بداية لقضية أكبر تحمل مزيدا من الحادثات))**[6].

---

(1) م ، ن: 160 – 161.

(2) المغامرة الجمالية للنص الروائي، محمد صابر عبيد: 161.

(3) م ، ن: 11.

(4) م ، ن: 21.

(5) م ، ن: 21.

(6) المغامرة الجمالية للنص الروائي، محمد صابر عبيد: 188.

الشخصية:

يقوم جوهر العمل الأدبي على خلق الشخصيات، وهي واحد من أبرز عناصر الرواية، الى حدّ أن قسما من الروايات يعتبر رواية شخصية، والشخصية في تعريف المعجمات الأدبية هي ((**احد الأفراد الخياليين أو الواقعيين الذين تدور حولهم القصة او المسرحية**)) [1]، اما الشخصية في النقد السردي فهي ((**علامة من العلامات اللغوية التي تضم تحت جوانحها الدال والمدلول، وهي تعيش داخل الرسالة او في النص السردي حالها كحال بقية العلامات من مكان واحداث وسارد وزمان ... فهي ليست انسانا واقعيا، بل كائن لغوي مستفاد أو معطى في النص، مبني ببناء لغوي خاص**)) [2].

يرى محمد صابر عبيد انه ((**طالما ان الرواية أكثر الأجناس الأدبية التصاقا بالشخصية، فلا بد من النظر الى الشخصية بوصفها الممثل الأصلب والأقوى والوسع والأعمق للحدث الروائي**))[3]، ولهذا فقد اكثر من التأكيد على أهميتها في أثناء قراءته النقدية للرواية، وأشر أهم الملامح والمرتكزات التي ارتكزت عليها طبيعة الشخصيات وطبيعة أدوارها ونظام تشكلها.

يرى الناقد أن رواية "السبع الأشهب" للروائي "نادر السباعي" هي رواية شخصية، وهذه الميزة سهّلت كثيرا من إمكانية أسطرة الشخصية المركزية في الرواية، وهو "السبع الأشهب / الجد" ((**إذ داخلها الراوي بشخصيات حاضرة في الفضاء الروائي، وأخرى مهيمنة على فضاء الذاكرة، على النحو الذي يجعل نسغها يتوغل في الماضي والحاضر والمستقبل، مكونا سلسلة مترابطة نامية في الزمن**)) [4]، وهذه الشخصيات الاخرى لها وظيفتها الاستثنائية في الرواية القائم على تفعيل دور الشخصية المركزية ومضاعفة طاقاتها السردية، وعليه فإن ((**هذا التعدد والانشطار الكبير في وجوه الشخصية يدفع شخصية الجد المؤسطرة نحو تمظهرات سردية أعلى واكثر انفتاحا، في حين تشتغل هذه الوجوه في الفضاء الروائي بوصفها مرايا للشخصية تضاعف صورتها وتعكس منطلقاتها وأفعالها**)) [5].

---

(1) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبه ومراد كامل المهندس: 117.

(2) المصطلح السردي في النقد الادبي العربي الحديث، احمد رحيم كريم الخفاجي: 379.

(3) المغامرة الجمالية للنص الروائي، محمد صابر عبيد: 19.

(4) المغامرة الجمالية للنص الروائي، محمد صابر عبيد: 42.

(5) م ، ن: 44.

تَسهم المقدرة الروائية للروائي في رسم الشخصيات مجالا مهما من مجالات النظر النقدي للشخصية الروائية، ذلك أن القدرة على رسم الشخصيات ونجاحها في الحضور النوعي للرواية يختلف باختلاف الروائيين وباختلاف مقدرتهم الفنية، بما يجب أن يمتلكه الروائي من ذاكرة غنية ومخيلة متوقدة وثروة لغوية غنية بالمرادفات والظلال الموحية وقدرة على رسم الشخصيات وتوظيفها بمهارة داخل فضاء السرد، ومن هنا فإن من الروائيين من ينجح في رسم الشخصيات رسما يعكس قدرة استثنائية على بعث الشخصية وتمثلها لطبيعة الحدث والزمن والمكان الذي تعيشه.

تعكس شخصيات رواية 'الرجع البعيد' لفؤاد التكرلي ((**الشخصية البغدادية الأنموذجية بكل حرارتها ودفقها وحيويتها وتشكيلها المتجلي والباطني، البسيط والمعقد، الحركي والساكن، العفوي والقصدي**)) [1]، وهذه الشخصية البغدادية يرى الناقد أن فؤاد التكرلي قد اخترعها اختراعا، ونجح في تطويعها لتناسب طبيعة المنتج الروائي بأكمله للروائي فؤاد التكرلي، إذ تجلى في كل رواياته، فهو قد عمل في ((**أسلوبية بناء الشخصية الروائية على فعالية بعث الشخصية من الداخل وتشغيل كيميائها السري، وعدم الاكتراث كثيرا بالمعطيات الخارجية والاستغناء ما أمكن عن معاينة الشخصية محيطيا، بل اشتغل عميقا على العناية القصوى بتخصيب البؤرة الشخصانية وإلهاب مكوناتها وتشغيل ميكانزماتها في مساحة عمل السرد من اولها الى آخرها، على النحو الذي يثري حساسية البناء الفني السردي في الرواية ويعلي من شان عناصره، ويُظهر الشخصية قريبة جدا في فعالياتها وأنشطتها السردية إلى روح الواقع بحيث تكون قابلة للّمس والتشبيه والإحساس**)) [2]، وهذا في جانب كثير منه قد تحقق بسبب ما سماه الناقد 'ثقافة الخبرة' على الصعيدين الفني والحياتي، ففؤاد التكرلي عاش تجربة حياتيه ثره تمثلت في كونه قاضيا في المحاكم، وقد نهل من القضايا التي كان يراها الكثير من الأفكار والموضوعات، والتقى بالكم الكبير من الشخصيات وعايش الكثير من الأحداث، التي انعكست بشكل واضح على غنى شخصياته ووفرة أحداثه الروائية، اما الجانب الفني فيتجلى في كون فؤاد التكرلي ترتبط به ((**حساسية الرؤية التحديثية في السرد القصصي والروائي العراقي في انبثاقتها الأولى، فقد تمكن من أن يحقق نقلة نوعية لطبيعة الكتابة السردية في السرد العراقي، الذي كان ينهض بالدرجة الأساس على سلطة الحكاية وهي تقدم كتابة لسانية على**

---

(1) م ، ن: 54.

(2) المغامرة الجمالية للنص الروائي، محمد صابر عبيد: 54.

طريقة الحكواتي، من دون أن تتنكب الشروط الفنية التي تسهم في تحويل مسار الحكي الى سرد فني))، ولذلك فإن وصف فعل فؤاد التكرلي في شخصياته يتجلى في كونه ((يستمد احداثه وشخصياته من بطون حادثات واقعية يعرف كيف يصيّرها حادثات سردية، وينقلها من فضاء الواقع الى فضاء التخييل السردي من دون أن تفقد حرارتها ودفقها وحيوية شكلها الحكائي، عبر استلهام حي فني وفاعل للحظة الإنسانية العميقة التي تصلح ولا يصلح غيرها لتتمرأى وتتماثل للحكي، ومن ثم تتبنين في ميدان السرد ومساحاته، ويحيطها بعد ذلك برعايته وثقافته وخبرته ليصنع منها حياة سردية اخرى تحملها قصصه ورواياته)) [1].

سعت الرواية العربية في سبيل تقديم أنموذجها الفني الى مختلف اساليب التعامل مع الشخصيات، سواءً على صعيد أسطرة الشخصية ام على صعيد بعث الشخصية الشعبية بأنموذجها البسيط والشعبي، أم من خلال جعل شخصية محددة مركزا محوريا تدور عليه الرواية او من خلال جعل شخصيات عدة تقتسم العمل الفني الروائي. وإذا كانت رواية ما قد نجحت في جعل الشخصية محور الحكاية السردية، تقوم فيها بمحورية مركزية في البناء الفني للرواية، فإن الناقد يرى أن رواية اخرى قد تكتسب نجاحها وأهميتها من خلال كسر هذا السياق المعتاد لحضور الشخصية.

وبالعودة الى رواية **'أعواد الثقاب'** لرفقة دودين، فإنها على ما يرى محمد صابر عبيد قد انحرفت عن 'مسطرة السرد المألوف' في إثارة الانتباه وشده الى شخصيات مركزية معينة تستقطب المتلقي ليحاكي فيها نماذجه المألوفة، إذ غالبا ما تذكر معظم الروايات العربية بشخصياتها على النحو الذي تصبح فيه الشخصية بديلا عن العمل الروائي برمته، **((وهذا الإفتتان بالأنموذج عند القارىء العربي – خاصة – يثير الكثير من الشجون والشؤون المتعلقة بالجانب السيكولوجي والاجتماعي الفكري والحضاري لبنية العقل العربي، ونكاد نزعم هنا ان الروائية رفقة دودين بـ'أعواد الثقاب' خرقت هذا الميثاق المهيمن، وحققت خيبة توقع عالية عند القارىء يمكن ان تضعه في مركز السؤال والحيرة والقلق، إذ كيف يخرج من تجربة قراءة مهمة في الحقل الروائي وجعبته خالية الوفاض من النماذج))** [2]، فقد عملت الرواية على تكثيف الشخصيات وضغطها الى حد عدم إيلاء شخصية واحدة حركية التمركز الروائي، فزاد عدد شخصياتها عن الستين شخصية طغى عليها الحضور الذكوري، وحظيت شخصية المرأة بحضور قليل، نتيجة لطبيعة المكان السردي للرواية فهي تتحدث

(1) م ، ن: 56.

(2) المغامرة الجمالية للنص الروائي، محمد صابر عبيد: 82.

عن مجتمع ريفي، يدين بالولاء للذكورية الأبوية، وللاكبر سنا في النظام العائلي، وتحظى فيه المرأة بمكانة هامشية. إن تنوع الشخصيات في هذه الرواية قد أتاح المجال لتنوع السرد، مما أغنى الرواية، إذ إن ((**تردد اصوات كثيرة في سياق التنوع الكبير في الشخصيات منح الرواية حسا دراميا وملحميا، جعل الراوي – الحكواتي يقدم مروياته من خارج قوس السرد ومن داخله في آن واحد**)) [1].

عناصر الخطاب السردي الروائي:

تناولنا الشخصية منفردة عن سياق قراءة العناصر السردية التي أشرها محمد صابر عبيد في قراءته للمغامرة الروائية، لما له من حضور لافت في أثناء دائرة اهتمامه النقدي، وسنتناول هنا بقية العناصر التقانية التي درسها، ولعل أهمها هي: الراوي والمروي له، فالراوي في سياق التعريف النقدي السردي هو ((**الشخص الذي يقوم بالسرد، والذي يكون شاخصا في السرد، وهناك على الأقل سارد واحد لكل سرد ماثل في مستوى الحكي بنفسه، مع المسرود له الذي يتلقى كلامه. وفي سرد ما قد يكون هناك عدة ساردين لعدة مسرودٍ لهم او لمسرود واحد بذاته، ودرجة قرب الراوي من الشخصيات والأحداث أو بعده عنها تؤثر في رؤيتنا لها، وفي طريقة تقديمها**)) [2]، ويمكن إيجاز أنواع الراوي كما تقدمها الدراسات النقدية، العربية والغربية، الى ثلاثة أنماط رئيسة، وهي: الراوي العليم بكل شيء ويسمى '**الراوي كلي العلم**' مما يعرف بـ'**الراوي من الخلف**'، والنوع الثاني هو الراوي يعلم ما تعلمه الشخصية، ويسمى '**الراوي المشارك**'، والنوع الثالث هو الراوي الذي يعلم أقل مما تعلمه الشخصية، ويسمى '**الراوي الخارجي**' [3]. وتتعدد وظائف الراوي في الرواية، وقد جمع جيرار جينيت هذه الوظائف فكانت خمس وظائف وهي: الوظيفة السردية، والوظيفة التنظيمية، ووظيفة التحقق من الاتصال وخلق التأثير في المروي له، ووظيفة الشهادة او الإقرار وهي تختص

---

(1) م ، ن: 84.

(2) البنية السردية في الرواية السعودية دراسة فنية لنماذج من الرواية السعودية، نوره بنت محمد بن ناصر المري، أطروحة دكتوراه غير منشورة، ص 110. وينظر: احمد عزي صغير، تقنيات الخطاب السردي بين السيرة الذاتية والرواية، دراسة موازنة، أطروحة دكتوراه غير منشورة، ص 20.

(3) ينظر: م ، ن: 111.

بموقف الراوي من النص الـذي يرويـه، والوظيفـة الايدلوجيـة او التأويليـة، وهـي تختص بموقـف الراوي من الحكاية[1].

كانت اطلالات محمد صابر عبيد في نقـده للأعمـال الروائيـة تنطلـق مـن هـذه المنطلقـات نفسها في تعامله مع عناصر الخطـاب الروائـي، فقـد اهـتم بـالراوي وعـرّف بأهميتـه في الروايـات المقروءة، وتفحص مكامن وجوده وحدد ملامحه كلما وجد أن هناك أهمية لحضور الـراوي في أثنـاء العمل الراوئي، لكنه قائم أيضا على عنصر المغامرة الجمالية في الحضور، فليس كـل راوٍ موجـود في الرواية حظي بذلك الاهتمام النقدي من قبله، سوى ما كان من توافر عنصر مختلف ومغامر في هـذا الحضور.

في رواية "خشخاش" يرى الناقد أن الراوي قام بخطـوات مهمـة مـن أجـل تفعيـل حـضوره التمهيدي من أجل إقفال الرواية على وفق مراحل محددة، وهذه المراحل هي انه أولا ((**حين ينجح الراوي بفصل ذاته الساردة عن البطلة عبر فاصـل البيـاض بإيقاعـه الـذي يحيـل علـى المحـور والفراغ**))[2]، ثم بعد ذلك، ثانيا ((**يبدأ عمل الراوي في تنظيف الفضاء السردي – زمانا ومكانا – من آثار الحكاية، لتحقيق انتماء حاسم للذات الساردة الى مركزها وعالمها حتى يتسنى لها الإشراف على الخاتمة السردية لروايتها**))[3]، وثالثا ((**يحصل الانفصال تماما وتغادر البطلة المشاكسة فضاء السر، ليستقل الراوي بذاته بعد أن يكشف أنه لم يتمكن بذلك الحماس الـذي بـدأه مـن كتابـة الرواية**))[4]، ورابعا ((**يسعى الراوي الى مغادرة منطقة اللعبة ليملأ الخاتمة بمزيد من الموجهات / المعلومات / البيانات التي تضيء بعض احوال السرد وتجيب على أسئلته**))[5]، وخامسا ((**يقدم الراوي بنية سردية أخرى لضخ الخاتمة الروائيـة بمعلومـات تفيـد في مـلء بعـض ثغـرات المـتن السردي**))[6]، وأخيرا ((**ينسحب الراوي / الرواية الى مساحتها الحرة بعيدا عن المتن السردي الى**

---

(1) ينظر: لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية: 96 – 97.

(2) المغامرة الجمالية للنص الروائي، محمد صابر عبيد: 153.

(3) م ، ن: 153.

(4) م ، ن: 154.

(5) م ، ن: 154.

(6) م ، ن: 155.

متصف الصفحة الأخيرة من صفحات الرواية، في اختتام سريع يتلاحق فيه الإيقاع السردي وصولا الى إغلاق الصفحات على الغلاف الخارجي)) [1].

أما في رواية 'الحمراوي' لرمضان الرواشدة فإن الراوي يغير موقعه بحسب وضع المروي وحاله وتكمن أهمية هذا في رأي الناقد في أنه ((يعبر هذا الانتقال والتوزع عن تمظهر معين من تمظهرات المعنى الروائي خاص بالراوي المتدخل في ساحة المروي، بوصفه اخطر شخصية من شخصياته، ويعكس في ذلك أهم مقولة من مقولات الرواية، فثمة إحالات متنوعة الى منطقة الاخر الغربي ولاسيما فيما يتعلق بالمكان ومايبثه من معان وإشارات ودلالات)) [2].

أما الراوي المشارك فإنه يلفت اهتمام الناقد حين يكون لحضوره سمة مفارقة، ففي رواية 'خشخاش' يلجأ الراوي الى حيلة سردية تقوم على حضور الراوي المشارك لا كشخصية أخرى في الرواية إنما كجسد حاضر فيها يمارس فعل الروي من خلال المشاركة الجسدية، ولذلك سماه الناقد 'الراوي المشارك بالجسد'، إذ ((يحضر الجسد بتمظهراته المختلفة والمتنوعة حضورا طاغيا وفاعلا في الرواية، وينتشر على مساحتها بأساليب متباينة بعضها يبدو مقصودا تماما، والبعض الآخر يبدو عفويا او يتقصد العفوية)) [3]، فيشارك الجسد بهذه الهيمنة في سرد الحدث أو في اجزاء منه وينتقل في الطبقات الدنيا المشكلة لنسيج المتن الروائي، ويرتفع الى الطبقات العليا بحيث يظهر على السطح بدلالته وبدلالة الجسد 'المرأة'، وفيه يكون ((ثمة فرض واضح لمفردة الجسد وهو ينتمي الى الراوي، يمارس فعل التنبيه الى وضعه الكينوني، وحركته وإيقاعه على مسرد السرد، وتحميله أعباء الحضور والمشاركة)) [4] وهذا الحضور الطاغي المناهض مرة والمتماهي مرة أخرى للجسد هو الذي اتاح له احتلال مكانة الى جانب الراوي ليكون راويا مشاركا.

أما المروي له فهو عنصر اخر مهم من عناصر الرواية، وهو مختلف عن القارئ، إذ إنه شخصية متخيّلة، فهو ((من يتوجه اليه الراوي بالسرد. فالراوي، وهو شخصية من داخل النص يتوجه بكلامه الى مروي له من داخل النص نفسه، ومن مستوى السرد نفسه. يكون الراوي خارج الحكاية التي يرويها، ويتوجه الى مروي له خارج الحكاية أيضا. فالمروي له يستمع الى حكاية لايكون

---

(1) م ، ن: 155.

(2) المغامرة الجمالية للنص الروائي، محمد صابر عبيد: 106.

(3) م ، ن: 137.

(4) م ، ن: 137.

فيها)) [1]، وتنقسم أشكال المروي له على قسمين رئيسين: أولا: المروي له الظاهري 'المسرح' ويتجلى في أحد شخصيات العمل القصصي إذ يتماهى معها تماهيا كليا ويقف مقابلا للراوي يتلقى عنه. وثانيا: المروي له غير الظاهري 'غير المسرح': وهو كائن متخيل ليس له وجود فعلي ولا ملامح محددة[2].

لم يحظَ المروي له في ميدان القراءة النقدية للروايات بكبير اهتمام من الناقد، فلم يكد يذكره خلا مرات قليلة، ولم يتعامل مع المروي له الا حين وجد أن حضوره كان حضورا طاغيا في ثنايا المتن الروائي، ففي رواية 'السبع الأشهب' ((**يحضر المروي له حضورا طاغيا وفاعلا بحكم قيام العمل على تقانة فن الرسائل))** [3]، ممثلا بالفتاتين التين يتم توجيه الرسائل إليهما، وقد حكم على هذين المروي لهما بآلية الحجب والعزل لسبب يتعلق بفلسفة الرواية **((المروي له الأول 'ورده' تمثل نافذة على الأفق المفتوح وجسرا للراوي يصله بضفاف الحلم، ودخول المروي له الثاني 'نسرين' يفتح أفقا جديدا للاتصال والقراءة، عبر خلق تعددية للمروي له داخل حاضنة موحدة))** [4]، وقد تجلت المغامرة الجمالية في هذا الاستخدام في تأكيده أنه **((تتجاوز العلاقة بين هذين المكونين السرديين 'الراوي والمروي له' حدود الفعالية التقليدية في تنظيم العلاقة، الى حصول خروقات يدفع فيها الراوي الى التصرف بما يوحي او يوهم بالخروج على مسار السرد، لكنه تصرف يقترح الجرأة - دفاعا عن الأنموذج، ويخضع لرغبة المروي له بوصفه موجها ودليلا))** [5] للحدث الروائي، وهذا مما يعده ميزة جمالية تدخل في نطاق المغامرة الفاعلة في المتن الروائي الناجح.

---

(1) معجم مصطلحات الرواية، لطيف زيتوني: 151.

(2) ينظر: تقنيات الخطاب السري بين السيرة الذاتية والرواية، دراسة موازنة، احمد عزي صغير: 65 - 66.

(3) المغامرة الجمالية للنص الروائي، محمد صابر عبيد: 48.

(4) م ، ن: 48.

(5) م ، ن: 48.

المبحث الرابع

في النقد السرديّ القصصيّ

لكي يُستكمل المشروع النقدي السيري للناقد محمد صابر عبيد فقد جاءت القراءات النقدية في موضوعة القصة على وفق النسق السابق في بقية المشروع النقدي السردي للناقد، القائم على تلمس مكامن المغامرة الجمالية، لكنها في السياق المنهجي للقراءة النقدية قامت أيضا على مجمل المقومات التقانية والفنية للعملية النقدية التي تدرس القصة.

لم يتخلَّ محمد صابر عبيد عن وفائه للمنهج النصي وهو يمارس قراءته النقدية للفن القصصي، فقد استمر على نفس المنوال النقدي الذي اتبعه في القراءات النقدية للأنوع الأدبية الاخرى شعرا وسردا، واتخذ من النص القصصي ميدانا يجوس من خلاله مختلف المعطيات التي تطرحها القصة القصيرة على صعيد تشكّلها النوعي والتقاني.

تنطلق قراءات محمد صابر عبيد للفن القصصي من رؤية مفادها **((أن النص القصصي من بين فنون السرد والفنون السردية الأخرى هو الأكثر خصوصية وتفردا))** [1]، ويعود هذا التفرد الى كونه من أعقد الأجناس الأدبية لأنه يتطلب جملة من المعطيات **(من بينها تحويل اللقطة المفردة الى قصة ذات مضمون وشكل متفردين، مركزين، مكثفين، فيهما الإيقاع والتشويق، وفيهما القدرة على صوغ البداية والنهاية، وإعطاء الدلالة الحديثة من إيحاء الحدث ولا تقريريته، وإيحاء القول لامباشرته))** [2]، فضلا عن كون هذا الفن **((لايستقر على حال واحدة مهما اتسعت التجربة، وربما تكون خاصية التحوّل والتغيّر من أشد خصوصياته))** [3].

بهذه الرؤية ابتدأ محمد صابر عبيد مقارباته القرائية في نقد القصة القصيرة، منطلقا من جملة ما أصاب القصة من تبدل، وما حفلت به من تنوع نتيجة عوامل عديدة تتعلق بالسعي الدائم الى تجريب طرق وأساليب جديدة، وتحديث الرؤية الفنية لما يمكن ان تتناوله القصة من مضامين وأفكار تمس جوهر الحياة الحاضرة بكل متغيراتها الماضية والراهنة **((فقد خاض الأدب العربي الحديث،**

---

(1) المغامرة الجمالية للنص القصصي، محمد صابر عبيد: 3.

(2) م . ن: 3، وينظر مصدره.

(3) المغامرة الجمالية للنص القصصي، محمد صابر عبيد: 3.

ومنه فنون النثر القصصي في التجريب والتحديث إلى منتهاه، وتشكلت مذاهب أدبية في فنون القصة والرواية تتنازعها مؤثرات أجنبية ومكونات تراثية، وأسهمت عوامل كثيرة في تشكّل هذه الفنون مثل العلاقة بين الفنون وبروز الأفكار وتعبيراتها الفنية كالأساطير والرموز وميادين العلوم الإنسانية الرحيبة التي اتعرفت بقيمتها الفنية والفكرية مثل التاريخ والاجتماع وعلم النفس واللغة، وثورة المعلومات، وترافق ذلك كله مع تطور نقد القصة والرواية، ونقد السرد)) [1]، وكل ذلك صار يسهم من وجهة نظر محمد صابر عبيد ((في فتح ملف الإبداع الكتابي على مسافات أخرى خارج السبل المتعارف عليها داخل المنظور الكتابي العام، إذ تتوافر قناعة مهنية واضحة بوسعها القول إن " الكتابة الإبداعية – لسبب أو آخر – قد أصبحت اختراقا لا تقليديا، واستشكالا لا مطابقة، وإثارة للسؤال لا تقديما للأجوبة، ومهاجمة للمجهول لا رضى عن الذات والعرفان)) [2].

ويؤكد أن جوهر حساسية فعل المغامرة الجمالية يتجلى في خصوصية الفن القصصي الشديدة التركيز في جوهر هذا الفن، فهي ((عمل خاص وتركيز للطاقة، يؤكد خصوصية المزاج القصصي وارتباطه الشديد بحساسية الذات الساردة واستجابتها لفكرة المغامرة وثقافتها، ودرجة انفعال الراوي القصصي وهو يستثمر تخيله في توفير حراسة مشددة للحكاية وقد تخلقت قصصيا في طريق سفرها الى حاضنة التلقي)) [3].

كما ويؤكد على فعالية المنهج القرائي لفن القصة من خلال تأكيده على فعالية المغامرة النقدية المستجيبة لفعالية المغامرة الجمالية للفن القصصي، وتتجلى هذه المغامرة النقدية في جوانب عدة؛ منها أن يتخلى النقد عن الصرامة الأكاديمية وهو يتفاعل مع العناصر القصصية المغامرة، او على الأقل القيام بعملية موازنة دقيقة وواضحة الأهداف وواعية بالنتائج التي تترتب على هذا الخروج أو الانعتاق [4]، ومنها أن تعتمد لغة نقدية ذات طبيعة شاعرية تخرج عن نسق اللغة النقدية الأكاديمية بصرامتها المنهجية المعهودة تخترق فيها الذات الناقدة الحجب وتتجاوز الحدود متكشفة عن فصاحة قرائية على اعلى قدر من الخصوصية التعبيرية [5].

---

(1) النقد العربي الجديد في القصة والرواية والسرد، عبد الله أبو هيف: 6.

(2) المغامرة الجمالية للنص القصصي، محمد صابر عبيد: 2 – 3 ، وينظر مصدره.

(3) المغامرة الجمالية للنص القصصي، محمد صابر عبيد: 6.

(4) ينظر: م ، ن: 10.

(5) ينظر: م . ن: 11.

تجلت المنهجية القرائية للناقد لا على اساس القيام بالقراءة على وفق التسلسل المنطقي للعملية القرائية للنص القصصي من بحث عن العناصر السردية ومكوناتها وتجلياتها في المتن القصصي، إنما من خلال الاستجابة لمنطق المغامرة الذي وضعه في سياق الخروج عن السياق النقدي المألوف لهذا الفن.

تجلت هذه المنهجية من خلال مجمل المباحث والفصول للكتاب، وستنقسم منهجية البحث أيضا على وفق هذه السلسلة المعتمدة في القراءة النقدية للناقد.

بدأ الناقد القراءة النقدية بالبحث عن المكمن الجمالي في استعمال امكانات الفنون المجاورة، ففي سياق البحث الجمالي عن تجليات الفنون المجاورة، قامت العملية النقدية على منهج عكسي يقوم على جعل الفنون هي المتأثرة بالقص، أي بعبارة الناقد "سردنة الفنون"، وقد تجلت هذه الفعالية من خلال قراءة مجموعة من القصص التي تداخل فيها هذا الاستعمال التقاني.

تجلت هذه الخاصية في مجموعة قصص انتخبها الناقد ميدانا للقراءة، ففي سياق استعمال تقانة المونتاج جاءت قصص القاص "حسن حميد" في مجموعته "كائنات الوحشة" لتستجيب لمنطق هذه التقانة من خلال اعتماد اللقطة المونتاجية في عرض فنها القصصي، ((**إذ يتكشف المحور السردي الأول عن مجموعة لقطات سردية تعمل بتجانس وتلازم واضحين في دائرة الاستهلال، وكأنها تقترح نسخا استهلالية تتكرر على أنحاء مختلفة داخل اطار واحد**)) [(1)]، ثم لا يلبث هذا التصور على الانفتاح على فضاء الوصف المتحرك على سطح الجسد المنفتح لتلوين المشهد وتكبير مفرداته، وتتوالى اللقطات المونتاجية في القصص لتقدم ((**الذات الساردة حكايتها المفصلية عبر حركة مونتاجية تشغل الفراغ السردي الحاصل إثر تدخل الذات الساردة في حقل الميدان الفعلي للسرد، وتعبر عن تجلٍّ جديد من تجليات السرد ذاتي، وهو يعكس الكاميرا هذه المرة الى بؤرة الداخل بأسلوبية تصوير تقوم على فعالية التمويه والسرد المختلف – المدافع عن الأنموذج الحيوي للذات الساردة**)) [(2)].

اما الفعالية الثانية في حقل التفاعل بين الفنون والسرد فهي ما سماه "**إيقاعية اللقطة القصصية**" من خلال الاستعانة بتقانة الكاميرا التي تقتنص اللقطات وتجمدها من أجل ديمومتها وبقائها، يتجلى ذلك في قصة وتناثرت روحي شظايا للقاصة أمل دهنة، إذ ((**يشرع إيقاع اللقطة**

---

(1) المغامرة الجمالية للنص القصصي ، محمد صابر عبيد: 18.

(2) م ، ن: 23.

القصصية بالانبثاق منذ عتبة العنوان، إذ تنطوي على إيقاع انفجاري هائل يحيل بصر القراءة وسمعها على تشكيل مشهدي صادم مثير للأسئلة ومحرك للدوافع والنيات))[1]، وعليه يقترح الناقد ان تكون حساسية القراءة النقدية محملة برؤية ايقاعية سمعبصرية للكشف عن الشواهد وفك الشفرات، فالايقاع الصوتي في القصة تجلى في وضوح مفردة "صوت" وكأنه لافتة إعلانية لمنتج تقني، ثم يشرع الايقاع السمعي في التدخل في عرض التفاصيل المؤثثة للعالم القصصي، مستغلا بنوعيه السمعي والبصري طاقة الاختزال الفاعل في الفن القصصي، ((وتبقى حساسية الاختزال ماثلة في انتقاء الأسباب والمبررات وشحنها بقوة الاحتمال، بغية الوصول الى تمثيل سردي أنموذجي يحقق نجاح الراوي الذاتي قس وصف شخصية "يوهان" من زاوية نظر خاصة ربما بدت غير بريئة تماما، ولاسيما في التركيز على تفاصيل احتمالية لها صلة وثيقة بالوحدة والوحشة والغربة التي تعاني منها أساسا الذات الساردة)) [2].

لقد انفتحت الفنون الادبية على الاجناس الاخرى وحصل تفاعل بينها مما ولد غنىً وخصباً انعكس على المنتج النوعي للفنون الادبية، ((ولا شك في أن الفن القصصي من اكثر طرز الفنون الأدبية استجابة لهذا الانفتاح وتعميقا لخصائصه النوعية في الأخذ والتوظيف، وربما كان اندفاع القصصي نحو التشكيلي من أشد الفعاليات في هذا الاطار، إذ راح السرد القصصي يتوغل في جوهر اللوحة ليمتح منها ما بوسعه من الغنى والثراء، غنى الألوان وثراء الخطوط والمعادلات التشكيلية قصصيا للانطلاق بها نحو آفاق الحكاية الجديدة)) [3]. ومن هنا تكون قصة "أغنية حب" للقاص "لؤي حمزه عباس" قد استفادت من التفاعل هذا من خلال استلهام لوحة "دي كيريكو" الشهيرة، وقد تناول الناقد التعالق التناصي بين أغنية حب للشاعر إليوت وبين عنوان القصة، ومن خلال هذا التداخل بين التشكيلي والتناصي تقوم منهجية القراءة النقدية في الغوص والبحث عن التفاصيل المتدخلة في عملية الاستجابة الفنية لطاقة الفن التشكيلي عند القاص إذ ((تنهض القصة في اشتغالها التشكيلي الى معطيات اللوحة وموحياتها ومحرضاتها ومثيراتها على بناء ثلاثي يوازي البناء الثلاثي للوحة كيريكو تشكيليا ويعادله موضوعيا)) [4]. إن التحليل السيميائي الذي اعتمده

---

(1) المغامرة الجمالية للنص القصصي، محمد صابر عبيد: 26.

(2) م ، ن: 29.

(3) م ، ن: 34.

(4) المغامرة الجمالية للنص القصصي، محمد صابر عبيد: 35.

الناقد محمد صابر عبيد ربما يحمل دلالات تأويلية بعيدة ولا سيما بحثه عن دلالات العدد (3) وهذا يجعلنا أمام سؤال عن قصدية المعنى في العمل الأدبي؟ فهل الكاتب يكتب بوعي تام أم أن انتاج الدلالة يعتمد على المتلقي بصورة أكبر؟.

إن علاقة المؤلف/ النص/ القارئ يتم فصلها لتنحل إلى فئتين هما: علاقة المؤلف/ النص وعلاقة القارئ/ النص، وعلاقة المؤلف بالنص هي علاقة إبداعية ينتج فيها الجهد الإنساني عملا فريدا له شخصية متميزة أي عملية تتعلق بأسلوب إبداع النص. ولكن ما إن يبدع النص أو العمل حتى تنتهي علاقته بالمؤلف، لا تكون هناك إمكانية لإعادة السيطرة على النص المبدع. فمنذ اللحظة التي يصبح فيها النص مكتملا ومعطى للقارئ يكون المعنى النصي قد انفصل عن قصديات ليلقي كل منهما قدره بمنأى عن الآخر.

ويبلغ التماهي الفني قمته حين يكون التداخل بين الفنون يقترب كثيرا من فصل الحدود القائمة بين الفنين، فقصة **'لوحة'** للقاصة **'فاطمه بلفوصيل'** قد استعارت عنوانها من الحقل الفني وتحيل إحالة مباشرة على الفن التشكيلي إحالة تحرض ((**على استجلاب رؤى التشكيل ومناخاته وحساسياته الى ميدان النص**)) [1].

يقوم المحور الثاني في القراءة القصصية للناقد على البحث عن التجليات المغامرة في رؤيا المكان، تبدأ القراءة في تناول التجليات الفنية في استغلال المونتاج السينمائي في تصوير الفضاء القصصي من خلال قصة **'الدرس'** للقاص **'فرج ياسين'**، فالقصة ((**تفتتح مشهدها القصصي باستهلال تشكيلي يقدم بانوراما الحدث السردي بلوحة مرسومة بـ'الأسود والأبيض' مستكملا كل ماتحتاج هذه اللوحة من مفردات وخلقيات ضرورية، ويظهر الراوي كلي العلم هنا رساما واصفا**)) [2]، يقدم ثلاثة مشاهد سينمائية يستقل كل مشهد بشخصية من شخصياتها، ومن ثم تبدأ الفعالية بدخول الرمز الى ميدان العمل القصصي لتعمل كل المنظومات، لما ينطوي عليه الرمز من طاقات اشارية في إثارة خيال النص، ومن خلال التفاعل الناجح للقاص بين مجموعة المنظومات التي استدعاها في قصته، ومن خلا استعمال الطاقة السردية للغة القصصية يتحقق انتظام فريد ((**في**

---

(1) م ، ن: 47.

(2) المغامرة الجمالية للنص القصصي، محمد صابر عبيد: 72.

موازنة المنظومات بما يتلائم مع خصوصيات الواقعة القصصية، وهذا التوازن والتناغم في عمل المنظومات يجعل كيمياء القص والحكي في القصة بعيدا عن أي اختلال واضطراب))[1].

يتجلى المكان القصصي في القصص المدروسة تجليات عدة تتفاعل فنيا من اجل اخراج مكان مغاير ومتمظهرا بطريقة فريدة فقصة 'واكتمل النصاب' للقاص 'مفلح العدوان' تشتغل الطاقة الإيحائية للمكان 'سفينة نوح' بكل ماينطوي عليه من رؤيا دينية _ تاريخية – موروث شعبيه، فالمكان المختار يستثير كل الممكنات الرمزية التي يستغلها القاص في طرح فكرة قصته، من جدلية العلاقة بين الأب والإبن، وجوهر الصراع المستدعى من خلال تمثل قصة النبي نوح مع ابنه، فلم يكن المكان الا حاضن رمزي سيميائي لفعل القصة، وصولا الى العقدة القصصية بعد ان يتحصن ((**كل منهما بفكرته التي يعتقد بصوابها عبر الاختلاف في زاوية النظر الفلسفية الى جوهر الزمن والمكان والخلاص))**[2].

ويتجلى المكان أيضا خاليا من العمق الأيديولوجي، فقصة 'عمى' للقاصة 'نوره محمد فرج' لا يتمكن بطلها الأعمى من استشراف حالة المكان الاستشراف الملائم بسبب ظاهرة العمى الحاجبة عن القدرة على التمثل البصري، ولذلك فإن الناقد يرى أن القصة تتحرش بالمكان تحرشا، ومن خلال التفحص النقدي للقصة يرى الناقد أنه ((**تتمظهر عتبة العنوان في تحريك شفرة الحجب على جسد الأنموذج المكاني النصي باستخدام الإشارات المتضافرة الآتية 'للبيوت أسوار عالية / تحجب الابواب / أسوارا / النوافذ؟ / لم أرهم يوما يفتحون / لن أرسمها'، وهي تقيّد المظاهرة التشكيلية بنقل المقترب المكاني 'البيوت' مدججا براهنيته العازلة، ومحملا بأسئلة المدنية والحضارة المحجوبة في فضاء الاستفهام المظفور شفريا مع لسان الذات الساردة، والمعبر عن رؤيتها المكثفة في عتبة العنوان))**[3].

تحظى 'المفارقة السرد درامية' كتقانة مهمة تستخدمها القصة في تشكيل فرادتها الأسلوبية الجديدة ((**لكن المفارقة التي تعتمدها القصة القصيرة لاتكتفي بشكل المفارقة وصيغتها في كسر أفق التوقع، ونقل الاهتمام القرائي في متابعة الحدث القصصي من اتجاه الى اتجاه آخر مضاد في السبيل الى احداث دهشة عابرة لدى المتلقي، بل تتجاوز ذلك الى مستوى سرد – درامي يخرج بها الى**

---

(1) م ، ن: 76.

(2) المغامرة الجمالية للنص القصصي، محمد صابر عبيد: 81.

(3) م ، ن: 85.

موقف ورؤية ووجهة نظر وفلسفة تتدخل في منطقة التلقي تدخلا معززا بالطاقة السردية في تخصيب الحدث وإثراء دلالاته، وبالطاقة الدرامية في شحن الموقف القصصي الذي تشتغل عليه المفارقة بقدر عال من الغنى في نمو ميكانزمات الحدث داخل بطانة هذا الموقف)) [1]، وعلى وفق هذا تأتي قصة **'زفاف'** للقاصة **'نهلة الجمزاوي'**، عبر استغلال المفارقة الحدثية التي تعبر عن وجدانية الموقف في إطاره الموروث شعبي، فالقصة تنهض على مفارقة التوازي بين العرس المعبر عن الفرح، وبين قبر الشهيد بكل مايثيره من مكامن الحزن والأسى، وعملت كاميرا الراوي على تسليط الضور على الشخصية المركزية وما يزرعه في المكان من حضور إيقاعي، ومظهرا الجسد معبرا عن أعلى طاقة تعبيرية حركية تحرره من هيمنة الثبات المستجيب لزحف الحزن، **((ثم تعود الكاميرا في حركة تصوير شمولية تستقصي كل موجودات المكان لتوليد حضورها الديكوري، الذي يلهم الواقعة القصصية طاقة التواصل وحركية الاستمرار))** [2]، وصولا الى حالة يرى الناقد انها وصلت الى درجة الانغمار الكلي في بؤرة الحدث، وتحريك بؤرة المكان تحريكا جماعيا شاملا يجعل كل المفردات والأشياء في حال سردية دائمة الحركة والتمظهر والمفارقة.

أما المحور الثالث من محاور اشتغال الناقد القصصي فكان في تدخلات الذات الساردة في رؤيتها للزمن القصصي، وتجلى في القصص المقروءة في خمس مظاهر بارزة كان حضور الزمن فيها مختلفا ومتنوعا، ففي مجال فعل الذاكرة يرى الناقد أن تجلي الحلم قائم على تجريد الذاكرة، كمكون زمني من فاعلية العلم لتنسحب في مضمار العمل بحضور الحلم الذي يتجرد فيه الزمن من حالته النسقية المعتادة، وفي قصة **'فانتازيا اليد'** للقاص **'أحمد خلف'** يتم خلق فضاء فانتازي تقصي المعلومات الذاتية لليد وتجردها من شكلها الخاضع للبصرية، وتكسبه خصائص جديدة مجهولة تصبح بها كائنا آخر يعمل بطاقة الوهم المنفتحة بلا حدود، **((إن خلق الفضاء الفانتازي منذ اللحظة الأولى التي تبدأ فيها حياة السرد يعني فيما يعنيه اقصاء الوعي وتغييبه واستخدام الحلم في الكشف عن مساحات القص بعد إهمال الذاكرة أو العمل من فوقها))** [3].

اما المعطى الزمني الثاني في الاستعمال الزمني في القصة فيتجلى في استغلال القصة بوصفه مكونا سيرذاتيا يسرد فيه القاص جانبا من سيرته الذاتية، **((وإذا كان أغلب القصاصين لا تنقصهم**

---

(1) المغامرة الجمالية للنص القصصي، محمد صابر عبيد: 91.

(2) م ، ن: 97.

(3) المغامرة الجمالية للنص القصصي، محمد صابر عبيد: 109 .

جرأة الاعتراف الضمني او الصريح بشكل معين من أشكال هذا التداخل والتظافر، فإن القراءة النقدية عادة ما تستلزم الحصول على إشارة محددة تصلح ميثاقا بينها وبين الكاتب، يبرز على نحو ما حضورا سيرذاتيا معينا في المتن القصصي)) [1].

والقاص "عبد الستار ناصر" احد اكثر القصاصين استجابة لهذا المعطى الاجناسي **((فسيرته هي قصته، وقصته هي سيرته))** [2]، وتجيء قصته "لحظة واحدة من فضلك" في هذا السياق، فقصته قام فيها الحاضر السيرذاتي بقراءة الماضي السيرذاتي قراءة راهنة[3]، وبتوالي الصور والشخصيات والأحداث التي يرويها القص يتحقق الحضور السيرذاتي، منفصلا عن زمنه الراهن الى الزمن الماضي المستحضر، ومستعينا بكل الإحالات الممكنة التي تعطي الميثاق القرائي حضوره الدال على النوع السيرذاتي للقصة، **((ولا شك في أن الأسماء والأمكنة وأفضية الحدث تحيل على السيرذاتي الواقعي المحض اكثر من إحالتها على السردي القصصي، لكن الصورة في صفحتها الواقعية هذه تدعم الحس السيرذاتي في شبكة من الصور التي تسبقها أو التي تلحقها))** [4].

أما الزمن بمعطاه المسردن فقد كان له حضوره في الميدان القرائي من خلال تداخله مع أسطرة العنوان، فقد **((أفضى القول السردي الحديث الى ممكنات سرد جديدة تتلاعب بعناصر السرد وتتصرف بمكوناته، على النحو الذي يناسب المقاصد وسياستها في افتتاح سبل أسلوبية حديثة تمكن آلة السرد بفعالياتها المتعددة والمتنوعة من ان تقدم مرويا قابلا للتعدد القرائي، ومستعدا أكثر لاستقبال فضول التاويل ورغبته في الكشف وإلغاء عزلة المحرم))** [5] وجاءت قصة "كمال عبد الرحمن" الموسومة "الحاسة التاسعة" مستجيبة لهذا المعطى فـ **((الزمن يتعرض لزحف السرد فيتسردن ويتشبع منطقه بالروح السردية ليكترث بها اكثر من اكتراثه بتقاليده الزمنية داخل السوق واضعي التقليدي لآلة الفعل الزمني، وبالتالي فإن عنوان "الحاسة التاسعة" لايستخدم الصيغة العددية "التاسعة" بالمنطق الرياضي الصرف، بل يستثمر روح العدد بأفقه الزمني المسردن داخل فضاء القص))** [6]، وتتداخل فضاءات الزمن ومساراته في خط زمني سردي ياخذ دلالاته من العنوان ليضيء أمكنته

---

(1) م ، ن: 115 .
(2) م ، ن: 115 .
(3) م ، ن: 117.
(4) م ، ن: 120.
(5) المغامرة الجمالية للنص القصصي، محمد صابر عبيد: 131.
(6) م ، ن: 133.

المنفتحة على الكثافة، وتتواصل الفعاليات السردية للزمن وصولا الى الحالة النهائية التي تتلاحم فيها كل ((**قوى السرد وتتظافر مقاصدها وصولا الى لحظة تتوقف بين يديها كل الأنشطة والفعاليات، وتركن الى ثبات خارجي مزحوم بحرجة داخلية تظهر سحر الحاسة التاسعة وهي تختصر الحواس وتعمل بها**)) [1].

يحفل المحور الرابع من محاور القراءة بمعطى مرايا السرد، وهي تفعل فعلها الجمالي من خلال أنماط وابنية عدة، كان منها البحث في شعرية القص، ففي قصة "**حالة خاصة**" للقاص "**محمود جنداري**" ((**تأسست بنية العنوان على التصرف بانفتاح مناخ متمركز للسرد يلوّح بطبيعة الخطاب وسياسته دافعا إياه في طريق اكتساب خصوصية ما تشي ببعض من نيّات الخطاب**)) [2]، ثم يأتي المفتتح السردي "**في الغرفة المطلة على البحر**" ((**ليسهم في الاتجاه نحو التمركز / البؤرة على أسس أن المكان مسرح اول للحادثة القصصية، معلق مكشوف من الخارج، مغلق على نفسه من الداخل، وارتفاعه عن الأرض يفقده قدرا كبيرا من الحرارة والجاذبية مما يجعل منه مكانا طاردا "طارداً" لا ألفة فيه**)) [3]، ثم يأتي المتن الحكائي ليتشكل ((**من خلال بنية محتوى وبؤرة إشعاع رمزية ومركزية، يوفر لها المكان غطاء سرديا كافيا لتفريغ طاقة الرمز وتشغيلها في لغة الخطاب**)) [4].

ويأتي استغلال طاقة المرآة في نطاق الاستعمال القصصي ليعلمه الناقد ويؤشره، من خلال التأكيد على ((**إن استثمار طاقة المرآة في تجلياتها المتنوعة "التصوير، الانعكاس، المضاعفة، الاكتشاف" داخل بنية السرد القصصي، يعد من التقانات المهمة في فتح ممكنات السرد القصصي على قابليات جديدة تضخّ ميكانزمات السرد ورؤيا القص بإيقاع تشكيلي يعمق حياة القص ويثري شعريتها**)) [5]، فضلاً عن استخدام التقانات الأخرى مثل تقانة "البؤرة السردية" وأسلوبية القص الدائري، إذ ((**ترتكز القصة القصيرة بأنموذجها الحكائي الجديد على فعالية البؤرة المخصبة وتنشيط طاقاتها الإشعاعية للانفتاح على المحيط الفضائي، وضخه بالإشارات والعلامات التي تشتغل دائريا على محيط البؤرة في في أنساقها الزمنية والمكانية والشخصانية**)) [6]، وكذلك تقانة القص الخاطف،

---

(1) م ، ن: 138 .
(2) المغامرة الجمالية للنص القصصي، محمد صابر عبيد: 153 .
(3) م ، ن: 154 .
(4) م ، ن: 155 .
(5) م ، ن: 158.
(6) م ، ن: 168.

الذي يسميه الناقد "القص البرقي" نتيجة سرعته الخاطفة والذي استعملته القصة الحديثة من أجل رفد إمكاناتها وتغذيتها بأعلى درجات التكثيف والاختزال والإيحاء، لأن ضيق الساحة السردية التي يلعب عليها القص لاتتيح فرصة كافية لأن يأخذ الكادر اللغوي حريته في التوسع والاستقصاء والتمادي السردي[1].

---

(1) ينظر: المغامرة الجمالية للنص القصصي، محمد صابر عبيد: 180.

الخاتمة

بعد رحلة مع الخطاب النقدي للناقد محمد صابر عبيد، تدخلت الفاعلية القرائية فيها في المجمل العام لخطابه من خلال استنطاق النص النقدي ومحاولة معرفة المحددات التي يسير عليها، عبر استكناه مختلف الصعد المنهجية في التعامل، وتأشير الملامح الفارقة للغة الخطاب النقدي العام والخاص، وتحديد أبرز المواطن والقضايا التي توقف الناقد محمد صابر عبيد عندها ناقدا للشعر وللسرد، واستقراء مجمل الجهاز المصطلحي الذي استعمله في السياق النقدي العام، من خلال كل ذلك تبدت للبحث مجموعة من الملاحظات يراها تصلح أن تكون نتائج توصل إليها من خلال القراءة النقدية للناقد، وهذه الملاحظات يمكن إدراجها بنقاط محددة كالأتي:

- إن الخطاب النقدي عند محمد صابر عبيد يتجلى في المجمل العام لعمله النقدي المتمثل باكثر من أربعين كتابا.
- إن محمد صابر عبيد ناقد إجرائي تطبيقي أساسا، لم يحظ التنظير النقدي عنده بحصة كبيرة، إنما كان يدخل الى عمله النقدي مباشرة دون كبير احتفال بالقضايا التنظيرية، خلا توضيحات تضيء المنهج وتحدد مكامن القراءة النقدية مما كان واضحا وجليا في مقدماته النقدية التي كانت الميدان الذي يطرح فيه الناقد رؤاه النظرية وبشكل مختصر كثيرا.
- إن محمد صابر عبيد ناقد حداثي، انطلاقا من بداياته الأولى التي بداها بمقالات منشورة في الصحف المحلية، وصولا الى المراحل التي برز فيها بوصفه ناقدا بارزا من النقاد العرب الحداثيين. وطغت الرؤية الحداثية على الخطاب النقدي لمحمد صابر عبيد مستخدما كل منطلقاتها الفكرية والمنهجية في استنطاق النص الأدبي وكشف خصوصياته.
- إن المناهج النقدية التي تبدت في عمل محمد صابر عبيد هي المناهج الحداثية كالبنيوية، وما بعد حداثية تجلت في قراءاته السيميائية والتاويلية ونظرية القراءة والتلقي.
- يتعامل محمد صابر عبيد مع المنهج من وحي طريقة حرة لاتتقيد بالصرامة المنهجية ولا تستجيب استجابة تامة للمعطيات المحددة للمنهج، إنما يأخذ من المنهج ضمن الحدود التي تكفل له حرية قرائية كافية لإضاءة العملية النقدية بصورة كافية.

- يمكننا وصف الناقد محمد صابر عبيد بأنه ناقد نصي، يكون النص هو الميدان الذي من خلاله تنبثق كل الفعاليات القرائية، وهذا نتيجة الاستجابة للمعطيات الحداثية التي احتفلت بالنص كثيرا من دون إيلاء ما حول النص أهمية تذكر على الصعيد النقدي، منفلتة من طبيعة القراءة النقدية السياقية التي سادت في النقد الأدبي فترة كافية من الزمن لتعلن عجزها وتوقفها عن إيجاد جديد في الفعالية النقدية.
- حاول الناقد ان ينفرد بلغة نقدية خاصة لها من الصفات والملامح ما يؤهلها للانفراد بأنموذج خاص من نماذج اللغة النقدية.
- حاول الناقد ما وسعه ذلك ان يقيم جهازا مصطلحيا خاصا ينفرد به عن بقية النقاد، ولذلك كثرت عنده عملية الاجتراح المصطلحي وعملية الاستعارة وعملية التحديث للمصطلحات، على وفق ما يرى أنه مناسب لطبيعة الخطاب النقدي الذي يتبناه.
- يعد محمد صابر عبيد صاحب مشروع نقدي، حاول من خلال مسيرته النقدية الطويلة أن يثبت أسسه ومنطلقاته عبر عملياته التطبيقية على النصوص، ومبشرا نظريا، وإن بشكل محدود عن طبيعة هذه المشروع وأركانه.
- إنطلاقا من المحاولة التكاملية للمشروع النقدي، وسّع محمد صابر عبيد دائرة نظره النقدي من خلال العمل على المتن السردي العربي على صعيد القصة والرواية والسيرة الذاتية.
- إن المشروع النقدي السردي للناقد قد بدأ ولما يتكامل بعد، وربما في دراسات قادمة مكملة ضمن سياق القراءة السردية تتحدد ملامح هذا المشروع وتتوضح صورته بصورة أكبر.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

أولا: المصادر

1- مصادر التراث العربيّ:

- **الإمتاع والمؤانسة**، التوحيدي، أبو حيان علي بن محمد بن العباس، صحّحه وضبطه وشرح غريبه: احمد أمين وأحمد الزين، دار مكتبة الحياة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، د . ت.
- **تاج العروس في جواهر القاموس**، الزبيدي، محمّد بن محمّد بن عبد الرزّاق الحسيني، الزَّبيدي، تحقيق: عبد الستار احمد فراج، مطبعة حكومة الكويت 1391هـ-1971م.
- **التعريفات**، الجرجاني، الشريف علي بن محمد، دار إحياء التراث العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، ط1، 1424هـ-2003م.
- **تفسير القرآن العظيم**، إبن كثير، إسماعيل بن عمر بن كثير القرشي الدمشقي، دار المعرفة، بيروت لبنان، 1980.
- **درء تعارض العقل والنقل**، إبن تيمية، أبي العباس تقي الدين أحمد بن عبد الحليم تحقيق: الدكتور محمد رشاد سالم، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، 1411هـ-1991.
- **روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني**، الآلوسي، شهاب الدين محمود بن عبدالله الحسيني، دار إحياء التراث العربي، بيروت، د. ت.
- **جامع البيان عن تأويل آي القرآن المسمى "تفسير الطبري"**، الطبري، أبو جعفر محمد بن جرير بن يزيد بن غالب بن كثير، تحقيق: الدكتور عبد الله بن عبد المحسن التريكي، دار هجر للطباعة والنشر والتوزيع والإعلان، ط1، 1422هـ-2001م.
- **الجامع لأحكام القرآن "تفسير القرطبي"**، القرطبي، محمد بن أحمد الأنصاري القرطبي أبو عبد الله، تحقيق: عبد الله بن عبد المحسن التركي، مؤسسة الرسالة، 1427هـ-2006م.
- **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، إبن رشيق القيرواني، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، ط4، القاهرة 1982.

- **العين**، الفراهيدي، الخيل بن احمد، تحقيق مهدي المخزومي وابراهيم السامرائي، مؤسسة الأعلى للمطبوعات، بيروت، لبنان، ط2، 1410هـ-1989.
- **الفتاوى الكبرى**، ابن تيمية، تقي الدين أحمد بن عبد الحليم بن عبد السلام بن تيمية الحراني، تحقيق: محمد عبد القادر عطا - مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، ط1، 1408 هـ-1987.
- **كشاف اصطلاحات الفنون**، التهاوني، محمد علي الفاروقي، تحقيق: لطفي عبد البديع، الهيئة العامة المصرية للكتاب، 1972.
- **الكليات**، معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، الكفوي، أبو البقاء أيوب بن موسى الحسيني، تحقيق: عدنان درويش، مطبعة الرسالة، بيروت، ط1 1992.
- **لسان العرب**، إبن منظور، ابو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، إعداد يوسف خياط، دار صادر، بيروت، ط3، 1994.
- **محاضرات الأدباء ومحاورات البلغاء والشعراء**، الراغب الأصفهاني، أبو القاسم الحسين بن محمد، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت، 1420هـ.
- **المزهر في علو م اللغة وأنواعها**، السيوطي، جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر، ج1، ط1، تحقيق: محمد أحمد جاد المولى وآخرين، البابي الحلبي، القاهرة، د.ت.
- **المستصفى في علم الأصول**، الغزالي، ابو حامد محمد بن محمد، تحقيق محمد عبد السلام عبد الشافي، دار الكتاب العلمية، بيروت 1413.
- **الموازنة بين الطائيين أبي تمام والبحتري**، الآمدي، أبي القاسم الحسن بن بشر بن يحيي الآمدي البصري، تحقيق: محمد محيى الدين عبد الحميد، طبع بمطبعة السعادة سنة 1378هـ-1959.

2- مؤلفات الأستاذ الدكتور محمد صابر عبيد الواردة في البحث:

- **تأويل متاهة الحكي، في تمظهرات الشكل السردي**، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط1، 2007.
- **تأويل النص الشعري**، عالم الكتب الحديث، إربد ودار جدارا للكتاب العالمي، عمان 2009.

- **تمظهرات التشكل السيرذاتي، قراءة في تجربة محمد القيسي السيرذاتية**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2005.
- **جماليات القصيدة العربية الحديثة**، وزارة الثقافة السورية، دمشق، ط1، 2005.
- **رؤيا الحداثة الشعرية، نحو قصيدة عربية جديدة**، منشورات أمانة عمّان الكبرى، عمّان، ط1، 2002.
- **السيرة الذاتية الشعرية، قراءة في التجربة السيرية لشعراء الحداثة العربية**، عالم الكتب الحديث، إربد، ودار جدارا للكتاب العالمي، عمّان، ط1، 2007.
- **سيمياء الموت، تأويل الرؤيا الشعرية، قراءة في تجربة محمد القيسي**، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، دمشق، 2010.
- **شيفرة أدونيس الشعرية، سيمياء الدال ولعبة المعنى**، منشورات الاختلاف الجزائر، والدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2009.
- **صوت الشاعر الحديث**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2007.
- **عضوية الأداة الشعرية، فنية الوسائل ودلالية الوظائف في القصيدة الجديدة**، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1، 2007.
- **العلامة الشعرية، قراءة في تقانات القصيدة الجديدة**، عالم الكتب الحديث، اربد، ط1، الأردن، 2010.
- **الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر، الكتابة بالجسد وصراع العلامات قراءة في الأنموذج العراقي**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، سلسلة نقد، رقم 5، ط1، 2010.
- **اللغة الناقدة مداخل إجرائية في نقد النقد**، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 2011.
- **المتخيل الشعري، أساليب التشكيل ودلالات الرؤية في الشعر العراقي الحديث**، منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق، ط1، 2000.
- **مرايا التخييل الشعري**، دار جدارا للكتاب العالمي، وعالم الكتب الحديث، الأردن، 2006.
- **المغامرة الجمالية للنص الروائي**، سلسلة مغامرات النص الإبداعي (3)، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2009.

- **المغامرة الجمالية للنص السيرذاتي**، سلسلة مغامرات النص الإبداعي (4)، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2011.
- **المغامرة الجمالية للنص الشعري**، سلسلة مغامرات النص الإبداعي (1)، عالم الكتب الحديث أربد، و دار جدارا للكتاب العالمي عمان، عمان، الأردن، 2008.
- **المغامرة الجمالية للنص القصصي**، سلسلة مغامرات النص الإبداعي (2)، دار عالم الكتب الحديث، أربد، ودار جدارا للكتاب العالمي، عمّان 2009.

ثانيا: المراجع

الكتب الحديثة:

- **إتحاف السائل بما في الطحاوية من مسائل**، صالح بن عبد العزيز آل الشيخ، خرّج أحاديثه: سليمان القاطوني، دار المودة، المنصورة، مصر، ط1، 2011.
- **الاختلاف والائتلاف في جدل الأشكال والأعراف، مقالات في الشعر**، طراد الكبيسي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2000.
- **الأدب وخطاب النقد**، عبد السلام المسدي، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، 2004.
- **أسئلة النقد، محاورة مع أحمد هيكل**، جهاد فاضل، الدار العربية للكتاب، د.ت.
- **الأسس الفلسفية لنقد ما بعد الحداثة**، محمد سالم سعد الله، دار الحوار، سوريا، 2007.
- **الأسس اللغوية لعلم المصطلح**، محمود فهمي حجازي، دار غريب للطباعة والنشر، ط1، 1995.
- **الأسلوبية والأسلوب**، عبد السلام المسدي، الدار العربية للكتاب، ط 3، د.ت.
- **الأسلوبية وتحليل الخطاب**، نور الدين السد، دار هومة، الجزائر، ط1، 1997.
- **إشكاليات الخطاب العربي المعاصر**، كمال عبد اللطيف، ونصر محمد عارف، سلسلة حوارات لقرن جديد، دار الفكر، سوريا، دار الفكر المعاصر، لبنان، ط1، 2001.
- **إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد**، يوسف وغليسي، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2008.

- **آفاق العصر**، جابر عصفور، مهرجان القراءة للجميع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1997.
- **البحث عن منهج في النقد العربي الحديث**، سيد البحراوي، دار شرقيات، القاهرة، ط1، 1993.
- **بحوث في القراءة والتلقي**، تأليف مجموعة من الأساتذة، ترجمها محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري للدرسات والترجمة والنشر، حلب 1988.
- **بناء القصيدة الفني في النقد العربي القديم والمعاصر**، مرشد الزبيدي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1994.
- **البنيوية التكوينية ولوسيان غولدمان**، يون باسكوي، ترجمة محمد سيبيلا، وآخرون، مؤسسة الأبحاث العربية، ط2، بيروت، 1986.
- **تجليات الحداثة، قراءة في الإبداع العربي المعاصر**، ماجد السامرائي، دار الأهالي دمشق 19995.
- **تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية**، محمد عزام اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003.
- **تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص**، عبد القادر شرشار، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2006.
- **تحليل الخطاب الروائي**، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، 1988.
- **التحليل السيميائي للخطاب الشعري تحليل بالإجراء المستوياتي لقصيدة شناشيل إبنة الجلبي**، عبد الملك مرتاض، اتحاد الأدباء والكتاب العرب، دمشق، 2005.
- **تحليل النص السردي، معارج ابن عربي نموذجا**، سعيد الوكيل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة دراسات، 1998.
- **التحليل النقدي والجمالي للأدب**، عناد غزوان، دار آفاق عربية للصحافة والنشر، بغداد، 1985.
- **تداخل الفنون في القصيدة العراقية الحديثة، دراسة في شعر مابعد الستينيات**، كريم شغيدل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، سلسلة رسائل جامعية، ط1، 2007.

- **التداولية عند العلماء العرب، دراسة تداولية لظاهرة الافعال الكلامية في التراث اللساني العربي**، مسعود صحراوي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت لبنان، الطبعة الاولى 2005.
- **التراث والحداثة دراسات ومناقشات**، محمد عابد الجابري، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، 1999.
- **ترويض النص، دراسة للتحليل النصي في النقد المعاصر أجراءات ومنهجيات**، حاتم الصكر، الهيئة العامة المصرية للكتاب، دراسات أدبية، 1998.
- **التفكيك، الأصول والمقولات**، عبد الله ابراهيم، أفريقيا الشرق، المغرب، 1989.
- **التوليد الدلالي في البلاغة والمعجم**، محمد غاليم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987.
- **الجمالي والواقعي في نقدنا الأدبي الحديث**، عصام محمد الشنطي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1979.
- **الحداثة**، مالكم برادلي وجيمس ماكفارلن، ترجمة مؤيد حسن فوزي، دار المأمون للترجمة، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، 1987.
- **الحداثة وما بعد الحداثة**، اعداد وتقديم بيتر بروكر، ترجمة د.عبد الوهاب علوب، مراجعة د.جابر عصفور، منشورات المجمع الثقافي، الامارات العربية المتحدة، ط1، 1995.
- **الخطاب النقدي عند أدونيس، قراءة الشعر أنموذجا**،عصام عسل، دار الكتب العلمية، بيروت، 2007.
- **الخطاب والقارئ نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة**، حامد أبو احمد، كتاب الرياض- العدد 30 / يونيو / 1996.
- **الخطاب والنص، المفهوم العلاقة، السلطة**، عبد الواسع الحميري، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت 2008.
- **الخطيئة والتكفير، من البنيوية الى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر**، عبد الله محمد الغذامي الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة دراسات أدبية، ط 4، 1998.
- **دراسات جمالية نصية في الشعر السعودي الحديث**، عبد الله خلف العساف، طبع جامعة الملك فهد للبترول والمعادن، 2005.

- **دلالة المدينة في الشعر العربي المعاصر**، قاده عقاق، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2001.
- **دليل الناقد الأدبي**، سعد البازعي وميجان الرويلي، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء، ط 3، 2003.
- **الراوي، الموقع والشكل بحث في السرد الروائي**، يمنى العيد، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، 1986.
- **الرمز في شعر السياب**، مناف جلال عبد المطلب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، د . ت.
- **الرواية السياسية**، طه وادى، الدار العالمية للطباعة والنشر والتوزيع، 2002.
- **روح الحداثة المدخل الى تأسيس الحداثة الإسلامية**، طه عبد الرحمن، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء، 2006.
- **زمن الشعر**، أدونيس، دار العودة، بيروت، ط2، 1978.
- **ست نزهات في غابة السرد**، أمبرتو إيكو، ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005.
- **السياق الأدبي دراسة نقدية تطبيقية**، محمد محمود عيسى، جامعة المنصورة، كلية التربية بدمياط، 2004.
- **السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي**، فيليب لوجون، ترجمة وتقديم عمر حلي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994.
- **السيرة الذاتية في الأدب العربي، فدوى طوقان وجبرا ابراهيم جبرا وإحسان عباس نموذجا**، تهاني عبد الفتاح شاكر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2000.
- **سيرة جبرا ابراهيم جبرا في البئر الأولى وشارع الأميرات**، خليل شكري هياس، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.
- **شعر الرعاة، الادب اليوناني في عصر الإسكندرية**، درسه وترجم نصوصا منه دكتور محمد صقر جفاجه، دار الكتاب المصري، د . ت.
- **الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، عز الدين اسماعيل، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ط3 1981.
- **الشعر ومتغيرات المرحلة**، عناد غزوان، الدار العربية للموسوعات، بيروت،1986.

- **شعرية دوستويفسكي**، ميخائيل باختين، ترجمة جميل نصيف التكريتي، مراجعة: حياة شرارة، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1986.
- **الصومعة والشرفة الحمراء دراسة نقدية في شعر علي محمود طه**، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1979.
- **طائر الفينيق، محمد صابر عبيد الشاعر الناقد**، إعداد وتقديم، خليل شكري هياس، تموز للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2012.
- **طرائق تحليل السرد الأدبي**، مجموعة من المؤلفين، ترجمة مجموعة من المترجين، منسورات اتحاد كتّاب المغرب، الرباط، ط1، 1992.
- **عبد الله أبو هيف الصوت الإبداعي والناقد القومي**، مجموعة من المؤلفين، منشورات اتحاد الكتاب العرق، دمشق 2005، سلسلة أدباء مكرمون العدد 20.
- **عتبات النص، البنية والدلالة**، عبد الفتاح الحجمري، شركة الرابطة، الدار البيضاء، ط1، 1996.
- **علم المصطلح أسسه النظرية وتطبيقاته العملية**، علي القاسمي، بيروت مكتبة لبنان ناشرون، 2008.
- **العلم والشعر**، أ. أ. ريتشاردز، ترجمة محمد مصطفى بدوي، مراجعة الدكتورة سهير القلماوي، الهيئة المصرية للكتاب، 2001.
- **عندما تتكلم الذات الساردة، السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث**، محمد الباردي، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2005.
- **فلسفة الإيقاع في الشعر العربي**، علوي الهاشمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط1، 2006.
- **فلسفة الحداثة**، فتحي التريكي، منشورات مركز الإنماء القومي، 1992.
- **فن السيرة**، إحسان عباس، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1988.
- **فن كتابة السيرة الشعبية**، فاروق خورشيد ومحمود ذهني، منشورات إقرأ، بيروت لبنان، ط2، 1980.
- **في دروب السرد**، ثائر زين الدين، دراسات تطبيقية في القصة والرواية، دار ليندا للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2001.

- **في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية**، خالد حسين حسين، دار التكوين، دمشق، 2007.
- **قاموس اللسانيات**، عبد السلام المسدي الدار العربية للكتاب، تونس / ليبيا، 1984.
- **القراءة والحداثة مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية**، حبيب مونسي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002.
- **القيمة المعرفية في الخطاب النقدي، مقاربة أبستيمولوجية في نقد النقد الحديث**، محمود عايد عطية، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2011.
- **اللغة الثانية**، فاضل ثامر، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994.
- **مابعد الحداثة**، ماركريت روز، ترجمة احمد الشامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة الألف كتاب الثاني، ط1، 1994.
- **المادة المصطلحية الحديثة في المعجم المفصل للأدب**، محمد التونجي، دار الكتب العلمية، بيروت 1993.
- **مداخل الشعر**، مجموعة مؤلفين، ترجمة: أمينه رشيد، وسيد البحراوي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، آفاق الترجمة، عدد 13، مايو، 1996.
- **مدخل الى مناهج النقد الأدبي**، مجموعة من المؤلفين، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، عدد 221، ط1، 1997.
- **المذاهب الأدبية لدى الغرب، مع ترجمات ونصوص لأبرز أعلامها**، عبد الرزاق الأصفر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999.
- **المرايا المقعرة نحو نظرية نقدية عربية**، عبد العزيز حموده، سلسلة عالم المعرفة، مطابع اوطن، الكويت، العدد 272، 2001.
- **مشكلات الحداثة**، سمير سعيد، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، مصر، ط1، 2002.
- **المصطلح السردي**، جيرالد برنس، ترجمة عابد خازندار، مراجعة محمد بريري، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، مصر، العدد 368، 2003.
- **المصطلح السردي في الادب العربي الحديث** احمد رحيم كريم الخفاجي، مؤسسة دار الصادق الثقافية، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2012.
- **المصطلح النقدي**، عبد السلام المسدي، مؤسسة بن عبد الله للنشر والتوزيع، تونس، 1994.

- **مصطلحات النقد العربي السيمياءو، الإشكالية والأصول والامتداد،** مولاي علي بو خاتم، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2003 – 2004.
- **مصطلحات نقدية من التراث الأدبي العربي،** محمد عزام وزارة الثقافة، دمشق، 1995.
- **مصطلحات نقدية وبلاغية في كتاب البيان والتبيين للجاحظ،** الشاهد البوشيخي، دار القلم الكويت، ط2، 1995م.
- **المعجم الأدبي،** جبور عبد النور، دار العلم للملايين، ط2، 1984.
- **معجم السيميائيات،** فيصل الأحمر، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، 2010.
- **المعجم الفلسفي،** مراد وهبة دار قباء الحديثة للطبع والنشر والتوزيع، القاهرة، 2007.
- **المعجم الفلسفي، بالألفاظ العربية والفرنسية والإنكليزية واللاتينية،** جميل صليبا، دار الكتاب اللبناني، 1982.
- **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة،** سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت ط1، 1985.
- **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب،** مجدي وهبه و مراد كامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت، 1979.
- **معجم تحليل الخطاب،** باتريك شارودو و دومينيك منغنو، ومجموعة من المؤلفين، ترجمة عبد القادر المهيري و حمادي صمود، دار سيناترا، المركز الوطني للترجمة، تونس، 2008.
- **معجم مصطلحات النقد العربي القديم،** أحمد مطلوب، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 2001.
- **معجم مصطلحات نقد الرواية،** لطيف زيتوني، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، ط1، 2002.
- **مفاهيم نقدية،** رينيه ويليك، ترجمة: د.محمد عصفور، مطابع الرسالة، الكويت، 1407 هـ- 1987.
- **مفهوم الوعي النصّي في النقد الأدبي،** حسن البنا عز الدين، دراسات ومراجعات نقدية، القاهرة، 2003.

- **مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة**، محمد الشيخ وياسر الطائري، دار الطليعة بيروت، 1996.
- **مقالات في النقد الأدبي**، ابراهيم حمادة، دار المعارف، مصر، 1982.
- **مقدمة في نظريات الخطاب**، ديان مكدويل، ترجمة عزالدين اسماعيل، مطبعة الدار الهندسية، ط1، 2001.
- **من الذي سرق النار خطرات في النقد والأدب**، أحسان عباس، جمعتها وقدمت لها الدكتورة وداد القاضي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1980.
- **المناحي الجديدة في للفكر الفلسفي**، سالم يفوت، دار الطليعة، بيروت، 1999.
- **المناهج المصطلحية مشكلاتها التطبيقية ونهج معالجتها**، صافية زفنكي، منشورات وزارة الثقافة الهيئة العامة السورية للكتاب، 2010.
- **المنجد في اللغة والإعلام**، لويس معلوف، الأب، دار المشرق، بيروت، د.ت.
- **منطق الكشف الشعري**، سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1999.
- **المنهجية العامة لترجمة المصطلحات وتوحيدها وتنميطها**، محمد رشاد الحمزاوي، دار الغرب الإسلامي بيروت، ط1، 1986.
- **الموقف من الحداثة ومسائل اخرى**، عبد الله محمد الغذامي، النادي الأدبي، جده، ط1، 1991.
- **نظام الخطاب**، ميشيل فوكو، ترجمة محمد سبيلا، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، 2007.
- **نظرية التلقي أصول وتطبيقات**، بشرى موسى صالح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت ط1، 2001، ص 31.
- **النقد الأدبي أصوله ومناهجه**، سيد قطب، دار الشروق، القاهرة، ط 8، 2003.
- **النقد الأدبي المعاصر في الجزائر، قضاياه واتجاهاته**، عمار زعموش، مطبوعات جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2000.
- **النقد العربي الجديد في القصة والرواية والسرد**، عبد الله أبو هيف، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.

- **النقد العربي الحديث مناهجه وقضاياه**، سعد الدين كليب، منشورات جامعة حلب، حلب، 2001.
- **النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية**، محمد ناصر العجيمي، دار محمد علي الحامي للنشر والتوزيع، صفاقس، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، سوسه، ط1، 1998.
- **نهاية الرواية وبداية السيرة الذاتية وقضايا أخرى**، دانيال مندليسون وأخرون، ترجمة وتعليق حمد العيسى، تقديم صلاح عيسى، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2011.
- **الوظائف التداولية في اللغة العربية**، احمد المتوكل، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985.

- الأطاريح والرسائل الجامعية:

- **اتجاهات نقد النص الشعري بين القدم والحداثة في القرن العشرين**، احمد حسين الظفيري، أطروحة دكتوراه غير منشوره، جامعة بغداد كلية الآداب في الجامعة الإسلامية، 2010.
- **إشكاليات المنهج والمصطلح في تجربة عبد الملك مرتاض النقدية**، يوسف وغليسي، بحث مقدم لنيل درجة الماجستير، جامعة قسنطينة، 1995-1996.
- **إشكالية المصطلح في النقد العربي**، ثائر حسن جاسم، أطروحة دكتوراه غير منشورة مقدمة الى مجلس كلية الاداب جامعة بغداد، 2007.
- **البنية السردية في الرواية السعودية دراسة فنية لنماذج من الرواية السعودية**، نوره بنت محمد بن ناصر المري، أطروحة دكتوراه غير منشورة مقدمة الى كلية اللغة العربية، جامعة ام القرى، المملكة العربية السعودية، 2008.
- **تقنيات الخطاب السردي بين السيرة الذاتية والرواية دراسة موازنة**، احمد عزي صغير، اطروحة دكتوراه غير منشوره مقدمة الى مجلس كلية التربية 'ابن رشد' جامعة بغداد.
- **الخطاب الشعري عند محمد عفيفي مطر**، عبد السلام حسن سلام، أطروحة دكتوراه غير منشوره، جامعة الزقازيق، مصر.
- **الخطاب النقدي عند عبد العزيز حموده دراسة في المنهج والنظرية**، احمد عدنان حمدي الوتار، أطروحة دكتوراه مقدمة الى مجبس كلية الآداب جامعة الموصل قسم اللغة العربية، 1427هـ-2006.

- الخطاب النقدي عند مصطفى ناصف كتاب ما بعد الحداثة أنموذجا، ورقاء يحيى المعاضيدي، أطروحة دكتوراه غير منشورة مقدمة الى مجلس كلية الاداب جامعة الموصل 2006.
- الشعراء النقاد، تطور الرؤيا في الخطاب النقدي العراقي الحديث، الشعراء الستينيون أنموذجا، خليل شيرزاد علي السوره ميري، أطروحة دكتوراه مقدمة الى مجلس كلية التربية، أبن رشد، جامعة بغداد 2009.

3- **الدوريات ومواقع الأنترنت:**

- أثر ما بعد الحداثة في التعليم نظرة عامة ورقة مقدمة للقاء الجمعية السعودية للعلوم التربوية والنفسية، راشد بن حسين العبد الكريم، اللقاء السنوي الرياض، 1424.
- إشكالية المصطلح النقدي المعاصر، احمد مطلوب مجلة المجمع العلمي العراقي، المجلد 55، الجزء الثاني، 1419هـ-1998.
- إشكالية المصطلح النقدي في الخطاب العربي الحديث، فاضل ثامر، مجلة نزوى، العدد السادس، 18 / 6 / 2009.
- إشكالية المصطلح في الخطاب المسرحي، الستارة، عباس لطيف، جريدة الاتحاد. http://www.alitthad.com
- أضواء على المصطلح النقديّ العربيّ، عبد الكريم درويش، مجلّة الكرمل:ع 60، صيف 1999م.
- تجليات المنهج اللغوي عند مصطفى ناصف، نصيره مصايحة، مجلة ديوان العرب، مجلة الكترونية 14 تموز 2010 http://www.diwanalarab.com
- تحليل الخطاب مقدمة للقارىء العربي، الدكتور عبد القادر سلامي، موقع ديوان العرب الألكتروني http://www.diwanalarab.com/spip.php?auteur159
- التحليل النبيوي للخطاب الشعري، فاتح علاق، مجلة الموقف الأدبي، تموز 2007، العدد 439.
- التعريف المصطلحاتي في المعاجم العربية، توبي لحسن، مصطلح التداولية أنموذجا، موقع صوت العربية . www.voiceofarabic.net

- **ثنائية المرأة والحياة في مجموعة "نايات القصيدة غزالات الروح" للشاعرة أميمة ابراهيم**، حسان الجودي، جريدة العروبة، يومية سياسية تصدر عن مؤسسة الوحدة للدراسات والنشر، حمص، 11 / 4 / 2013.
- **حداثة الشعر العربي المعاصر الى أين؟**، ممدوح سكاف، مجلة الموقف الادبي، العدد 445، ايار 2008.
- **الحداثة وبعض العناصر المحدثة في القصيدة العربية المعاصرة**، عبد الله احمد المهنا، مجلة عالم الفكر، المجلد التاسع عشر، العدد الثالث، الكويت، اكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، 1988.
- **الخطاب الأدبي في ضوء التفسير والتاويل**، ياسر محمد الاقرع، مجلة الموقف الأدبي، العدد 437، ايلول 2007.
- **الخطاب الاقناعي**، محمد خلاف، مجلة دراسات ادبية ولسانية، العدد 5، 1986.
- **الخطاب النقدي وأسئلة النص**، رضا بن حميد، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، العدد 434، حزيران 2007.
- **رواج التفكيكية في التجربة النقدية المعاصرة**، عرض ونقد، بشير تاوريت، مجلة الموقف الأدبي، العدد 437، ايلول 2007.
- **السرديات والنقد السردي**، مجلة نزوى، سعيد يقطين، العدد العدد الثالث والستون 16 – 7 – 2010.
- **السميوطيقا والعنونة**، جميل حمداوي، جميل حمداوي، مجلة عالم الفكر/ مجلد 25، عدد3، 1997.
- **سؤال الكتابة ومستحيل العدم، طقوس الكتابة السردية**، عبد الملك مرتاض بحث منشور في كتاب الملتقى الدولي حول السرديات 2003، الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية، المركز الجامعي.
- **الشاعر الناقد، زواج الماء والنار**، محمد صابر عبيد جريدة الاتحاد، العدد 3119، الأربعاء 21 تشرين الثاني، 2012.
- **شعرية عنوان كتاب الساق على الساق فيما هو الفارياق**، محمد الهادي المطوي، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلدة28، عدد 19.

- **في الخطاب وتحليل الخطاب**، عبد الرحيم الخلادي، منتدى اللسانيات الألكتروني، http://www.lissaniat.net
- **في القراءة والتأويل**، حبيب مونسي، مج الموقف الأدبي، العدد 440، كانون الثاني، 2004.
- **في المصطلح اللغوي عند الدكتور تمام حسان**، عبد الرحمن حسن العارف، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب، مج6 ع 1، 2009.
- **في المصطلح اللغوي عند الدكتور تمام حسان**، عبد الرحمن حسن العارف، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب، مج6، ع 1، 2009.
- **في مفهوم الخطاب والخطاب الأدبي**، ابراهيم صحراوي، مجلة الموقف الثقافي، العدد (9)، لسنة 1997.
- **قراءة في المشغل النقدي لمحمد صابر عبيد**، فاتن عبد الجبار جواد، جريدة الزمان، بتاريخ 7 / 7 / 2010.
- **كاريزما المصطلح النقدي العربي، تأملات في الوعي النقدي وصياغة المفهوم**، لحسن دحو، مجلة المخبَر، جامعة محمد خضير، بسكرة الجزائر، العدد السابع، 2011.
- **اللغة والممارسة المجانية للنقد**، أسماء صالح الزهراني، موقع ديوان العرب، 12 / اذار / 2006، http://www.diwanalarab.com
- **اللغة وهاجس المصطلح**، حسناء عبد العزيز، صحيفة الرياض الاثنين 18 صفر 1421، العدد 11655، السنة 37.
- **لقاء مع محمد صابر عبيد**، اسماعيل البويحياوي، مجلة "قاب قوسين الألكترونية"، الخميس 24 / 3 / 2011 . http://www.qabaqaosayn.com
- **لقاء مع محمد صابر عبيد**، علي القميش، موقع دروب الالكتروني http://www.doroob.com
- **لماذا أهمل المصطلح التراثي؟**، علي القاسمي، مجلة المناظرة، ع 6، س4، الرباط، 1993.
- **محمد صابر عبيد بقلمه**، محمد صابر عبيد موقع كتابات، 11/ 11 / 2011 http://www.kitabat.com
- **المشروع النقدي الجديد في العراق وانطلاق الجدل الثقافي**، عبد الله ابراهيم، جريدة العرب القطرية، العدد 8165، في 20 اكتوبر 2010 والأعداد الثلاثة التالية.

- **المشكل وغير المشكل، قضية المصطلح العلمي**، حمزة قبلان المزيني، مجلة علامات في النقد الأدبي، ج8، مجلد 2.
- **مصطلح الدرس الأدبي والنسق المعرفي**، محمد العمري، مجلّة فكر ونقد: ع 20، يناير 2003.
- **المصطلح ومشكلات تحقيقه**، ابراهيم كايد محمود، مجلة التراث العربي-مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب-دمشق العدد 97 - السنة الرابعة والعشرون - آذار 2005.
- **المعاجم اللغوية وأهميتها في وضع المصطلحات، معجم لسان العرب أنموذجا**، ممدوح محمد خساره، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، المجلد 78، الجزء 3.
- **مفهوم الخطاب في النظرية النقدية**، عبد الرحمن حجازي، جريدة الجمهورية اليمنية، العدد 15084، فبراير 2011.
- **مقاربات في مفهومي الحداثة وما بعد الحداثة**، علي وطفه، مجلة فكر ونقد، عدد 35.
- ملاحظات في القيمة التداولية للمصطلح النقدي اللساني، خليفه بوجادي، شبكة الانترنت، موقع بوجادي http://boujdad1.maktoobblog
- **ممارسة العشق بالقراءة سعي لتاسيس نظرية للقراءة الادبية**، عبد الملك مرتاض، مجلة نزوى، العدد الثامن 19 – 6 -2009.
- **من الحداثة إلى ما بعد الحداثة، إشكالية ونقد**، طيب تيزيني، مجلة الكرمل، عدد 54، رام الله، شتاء 1998.
- **مواجهة حوارية مع محمد صابر عبيد**، احمد شهاب، جريدة الدستور، ملحق شرفات ثقافية، 10، تموز، 2013.
- **نحو تصور حضاري شامل للمسألة المصطلحية**، الشاهد البوشيخي، مجلة دراسات مصطلحية، مجلة حولية محكمة يصدرها معهد الدراسات المصطلحية، العدد الثاني، 1423 هـ-2002.
- **نحو معجم لمصطلحات النقد الحديث**، احمد مطلوب مجلة المجمع العلمي العراقي، المجلد الثالث والأربعون ـ الجزء الثاني، 1417هـ-1996.
- **النقد الأدبي العربي المعاصر وتأثره بالمناهج الغربية 'دراسة وتحليل'**، حسن مجيدي وسيد محمد احمد نيا، مجلة إضاءات نقدية، السنة الثانية، العدد الثامن، كانون الأول 2012م.

- **النقــد وإشــكالية القــراءة النــصية**، مــصطفى بلــشمري، موقــع الحريــة الألكترونــي، http://alhourriah.org
- **الوعي النقدي والتنظير الأدبي عند حنا عبود**، سعد الدين كليب، مجلة الموقف الأدبي، العدد 431، اذار 2007.



Falsaft Al-Naqd min Al-Igra'ela Al-Nazriya

إن دراسة الخطاب تفترض أركانا تتحدد من خلالها عملية التخاطب، تلك هي المخاطِب، والمخاطَب، والخطاب نفسه، أي إنها توازي معادلة المرسل، والمرسل إليه، والرسالة، وقد صار لكل ركن من هذه الأركان سماته الواضحة وخصائصه الفارقة التي تميزه عن غيره، مع أن خصائص كل ركن لا تتضح تماما إلا مع خصائص الركن الآخر، ولا يستساغ التفريق بينها إلا على صعيد الدراسة النقدية .

وإنّ حقلاً من حقول الدراسات الانسانية ما زال يخطو خطوات ينقصها الكثير لكي تتكامل، ذلك هو حقل الدراسات التي تتناول الدراسات النقدية، أو ما اصطلح عليه بـ (نقد النقد)، فقد عرف النقد الأدبي في العصر الحديث مجموعة من التحولات الكبرى، لعل من أهمها ظهور خطاب نقدي يجعل من النقد نفسه موضوعا للتفكير والتحليل، وبالرغم من أن هذا النشاط قديم في الممارسة النقدية العربية، إلا أن التنظيرات الحديثة هي التي سعت إلى الارتقاء به إلى درجة الكيان المعرفي النوعي الخاص ضمن كيانات العلوم الإنسانية.

ومعلوم أنّ هذه الدراسه ومما يشي به عنوانها تحاول أن تندرج ضمن هذا الحقل، فهي تتناول خطاب واحد من أبرز النقاد المعاصرين وهو الناقد الأستاذ الدكتور (محمد صابر عبيد)، من خلال متابعة خطابه النقدي ومحاولة سبر أغواره والتعرف على طبيعته وما يشي به، ومحاولة تلمس الملامح والسمات البارزة التي وسمت ذلك الخطاب .


9789957708825



عالم الكتب الحديث
Modern Book's world
للنشر والتوزيع
الاردن - اربد - شارع الجامعة
www.almalkotob.com

تلفون : ٧٢٧٢٢٧٢ ٢ ٩٦٢+ / فاكس : ٧٢٦٩٩٠٩ ٢ ٩٦٢+
الرمز البريدي : (٢١١١٠) / صندوق البريد : (٣٤٦٩)
almalktob@yahoo.com